828
S430
P18
B 230936A
OCT 1939

DER STIL
IN DEN
EPISCHEN DICHTUNGEN WALTER SCOTTS.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
GENEHMIGT
VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN.

VON
WILHELM FRANKE
AUS **BERLIN.**

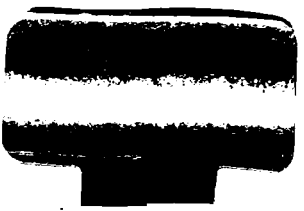
Tag der Promotion: 9. Oktober 1909.

Referenten:

Professor Dr. Alois Brandl.
Professor Dr. Adolf Tobler.

Berlin.
Mayer & Müller.
1909.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.



Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit.

Gale.
Berlin Lewis.
1-16-32

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Wahl der Personen 4
I. Menschliche Gestalten 4
Stände 4
Charaktere 6
a) Könige 8
b) Ritter und Edelleute 9
c) Minstrels 11
d) Mönche 12
e) Frauen 14
II. Der überirdische Kreis 16
a) Elfen und Geister 16
b) Magier 17
Wahl der Begebenheiten 18
I. Vorgänge aus dem menschlichen Leben 20
a) Kämpfe 20
b) Feste 21
c) Jagden 22
d) Liebesleben 22
e) Kirchliche Begebenheiten 24
II. Übernatürliche Geschehnisse 25
Wahl der Umgebung 28
I. Menschliche Umgebung 29
a) Ritterlich-kriegerische Umgebung 29
b) Kirchliche Umgebung 31
c) Häusliche Umgebung 32
II. Naturumgebung 33
a) Landschaft 33
b) Gestirne 34
c) Flora und Fauna 34
III. Übernatürlicher Apparat 35
IV. Ort und Zeit der Handlung 37
Auffassung 39
I. Sie zeigt sich direkt, als persönliches Hervortreten des Dichters 40

Seite

II. indirekt, als
a) Interesse des Dichters an manchen Dingen . . . 40
1. Freude am Heroisch-Mannhaften 40
2. Liebe zum Nationalen 42
3. Freude am Seltsamen und Geheimnisvollen . . 43
4. Freude an gutem Ausgang 44
b) Humor 44
c) Sinn für realistisches Schauen 45

Komposition 48
I. Der Rahmen 49
II. Das eigentliche Epos 50
a) Einsetzen der Handlung 50
b) Weiterentwicklung der Handlung 50
1. Dramatische Bewegung 51
2. Situationsbilder 51
3. Arbeiten mit Gegensätzen 52
4. Verhüllungstechnik 53
c) Verzögerung der Entwicklung durch retardierende Elemente 53
1. Schilderungen 54
α) Landschaftsschilderungen, β) Schilderungen der menschlichen Umgebung, γ) Charakterschilderungen.
2. Einschiebsel 55
α) Erzählungen, β) Balladen, γ) Lyrik, δ) Reflexionen.
d) Schluß der Handlung 57

Metrik 58
I. Bau der Versfüße 59
Mehrsilbige Senkungen 59
Fehlen der Senkung 60
Verschleifungen 60
Schwere Senkungen 61
II. Bau der Verszeilen 62
a) Zahl der Hebungen (Länge der Verse) 62
b) Cäsur 63
c) Versübergang 64
III. Verbindung der Verse 66
a) Reim 66
1. Reinheit der Reime 66
2. Zahl der Reimsilben (Versausgang) . . . 67
3. Beschaffenheit der Reimsilben 68
4. Stellung der Reime 69

Seite
5. Reimbrechung 72
b) Strophische Anordnung 73
Rhetorik 74
A. Mittel, die Aufmerksamkeit zu erregen 74
Frage 74
Ausruf und Anrede 76
Direkte Rede 77
Historisches Präsens 78
Ellipse 79
Inversion 81
Archaismen 83
B. Mittel, die Aufmerksamkeit zu befriedigen 85
I. Mittel der Anschaulichkeit 85
Schmückendes Adjektiv 85
a) Adjektiva mit direktem Bedeutungsübergang . . . 88
b) Adjektiva mit indirektem Bedeutungsübergang . . 89
Malende Wortzusammensetzung 91
Malender Genitiv 92
Vergleich 93
a) Vergleichungsbegriffe 94
b) Verglichene Begriffe 98
c) Verteilung der Vergleiche 101
d) Form der Vergleiche 101
Metapher 103
Personifikation 104
Metonymie 106
Synekdoche 108
II. Mittel des Nachdrucks 110
Hyperbel 111
Wiederholung 111
a) Wiederholung von Lauten: Alliteration 112
b) Wiederholung der Wurzel und des Stammes . . . 114
c) Wiederholung von Wörtern und Sätzen 114
d) Wiederholung des Sinnes 116
Parallelismus 119
Aufzählung 121
Zusammenfassung 123
Charakteristische Züge von Scotts Epen; entlehnte und originelle Züge; Entwicklung seines Stils.

Einleitung.

Als Walter Scott im Jahre 1805 sein erstes Epos „The Lay of the Last Minstrel" veröffentlichte, waren in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts bereits zwei Arten von heroisch-pathetischer Epik ausgebildet und beliebt:

1. Das klassizistische Epos, an der Schwelle des 18. Jahrhunderts vertreten durch Blackmores „Prince Arthur" 1695, hauptsächlich aber repräsentiert durch Popes Ilias-Übersetzung seit 1715, und weiterhin durch Glovers „Leonidas" 1737.

2. Das Ossianische Epos, seit 1760.

3. Außerdem war ein neues Epos in der Entwicklung begriffen, das aus der Volksballade hervorging (unter Nachwirkung von Percys „Reliques" 1765): Coleridges „Ancient Mariner" 1798, noch mehr Ballade als Epos[1]), sowie „Christabel" I 1798, II 1800, das in Form und Darstellung bereits dem Epos näher steht, zwar erst 1816 gedruckt wurde, doch im Manuskript vielfach im Umlauf, auch Walter Scott schon seit 1801 bekannt war.

Southey, der mit „Joan of Arc" 1796 als Nachahmer Miltons begann, steht in seinen späteren Epen, namentlich in „Thalaba, the Destroyer" 1801 unter dem Einfluß Cole-

[1]) Über den Unterschied dieser beiden Dichtungsgattungen vgl. A. Heusler, Lied und Epos in germanischer Sagendichtung. Dortmund 1905, p. 21ff., sowie das Werk von W. P. Ker, Epic and Romance, London 1897.

ridges, doch bleibt er stets auch durch klassizistische Tradition beeinflußt und stellt also eine Stilmischung dar.

Walter Scott erst bringt das eigentliche Balladenepos zu voller Durchbildung, gibt ihm historische Bedeutung und sehr breit ausgeführte Umgebung, so daß es als Spiegelbild vergangener Zeiten erscheinen konnte.

Es wird nun meine Aufgabe sein, den Stil dieses Epos zu untersuchen, wobei ferner zu achten sein wird auf die Unterschiede zu jenen früheren epischen Gattungen, die Schritt für Schritt verfolgt werden, und auf die Entwicklung von Scotts Stil in seinen über zwölf Jahre verstreuten Epen. — Wir können von vornherein für die kritische Beurteilung drei Gruppen seiner Epen unterscheiden:

1. Die drei frühesten und besten: „The Lay of the Last Minstrel" 1805, „Marmion" 1808, „The Lady of the Lake" 1810;
2. „Rokeby" 1813 und „The Lord of the Isles" 1815;
3. Die kleineren epischen Versuche: „The Vision of Don Roderick" 1811, „The Bridal of Triermain" 1813, „Harold the Dauntless" 1817. —

Schöpferisch in methodischer Hinsicht war Scott nur in den drei ersten Epen, die seine Eigenart am klarsten zeigen. In den beiden Epen der zweiten Gruppe war er zu sehr sein eigener Nachahmer, während er in „The Vision of Don Roderick" seiner dichterischen Eigenart in Metrik und Rhetorik völlig untreu wurde; die beiden letztgenannten Werke endlich bezeichnete er selbst als „trifles which, like schoolboys' kites, served to show how the wind of popular taste was setting" (Poet. Works X, p. 9). — Völlig ausgebeutet habe ich alle Epen, doch gehe ich auf die kleineren Werke der dritten Gruppe genauer nur in den ersten Teilen meiner Arbeit ein, da sie hier immerhin für die Entwicklung Scotts von Interesse sind; für die Beispiele in der Rhetorik aber ziehe ich sie nur heran, soweit sie etwas Eigenartiges bieten.

Vorarbeiten über Stil: W. Drechsler, Der Stil des Macpherson'schen Ossian, Berlin 1904; O. Michael, Der Stil in Thomas Kyds Originaldramen, Berlin 1905.

Text. Da Scott nach Veröffentlichung einer Dichtung keine wesentlichen Veränderungen mehr vorzunehmen pflegte, so unterscheiden sich die Texte seiner Werke nur sehr wenig voneinander. Ich zitiere nach der Cabinet Library Edition der Poetical Works of Sir Walter Scott, 12 vols, Cadell, [2]Edinburgh 1848, benutzte aber auch die Einzelausgaben des „Lay" durch Minto 1893 und von „Marmion" durch Bayne 1889, beide Oxford, Clarendon Press.

Abkürzungen: **Lm** = Lay of the Last Minstrel; **Marmion**; **Ll** = Lady of the Lake; **Vr** = Vision of Don Roderick; **Rokeby**; **Bt** = Bridal of Triermain; **Li** = Lord of the Isles; **Hd** = Harold the Dauntless. — Lm V 3_2 = Lay of the Last Minstrel, Gesang V, Gesätz 3, Zeile 2. — Rich. Blackmore, Prince **Arthur**, An Heroick Poem in ten Books. [4]London 1714. — The **Jliad** of Homer, translated by Mr. Pope. London 1715. — **Pastorals**, **Windsor Forest** in Poetical Works of A. Pope, ed. Ward (Globe Edition) pp. 13ff., 30ff. — R. Glover, **Leonidas**, a Poem. London 1737. — Fingal, An Ancient Epic Poem in Six Books, composed by **Ossian**, the Son of Fingal. Translated from the Galic Language by James Macpherson. London 1762. — English and Scottish Popular Ballads ed. F. J. **Child**, 5 vols, Cambridge 1882, 84. — S. T. Coleridge. **Ancient Mariner** und **Christabel**, hgg. von A. Eichler (Wiener Beiträge XXVI). — **Joan** of Arc, An Epic Poem by R. Southey, Bristol 1796 (Erstausgabe). — **Thalaba** in Poetical Works of R. Southey. 1 vol, London 1850, p. 213ff.

Wahl der Personen.

I. Menschliche Gestalten.

In bezug auf Stände waren die klassizistischen Epiker von der Mannigfaltigkeit Homers schon merklich abgegangen. Während dieser fast alle Stände vorführte, von Königen bis herab zu dienendem Volk (Hirten, Mägde) und Bettlern (Iros), waren die Klassizisten weit enger: die Hirten Popes sind nach Sprache und Handeln keine echten Hirten, sondern verkleidete Herren (Drechsler p. 13); in den Epen Blackmores und Glovers sind die Helden stets Könige oder Heerführer; nie spielen bei ihnen einfache Krieger, Diener oder Bauern eine Rolle, und der einzige Sklave, der Leon. VI. erwähnt wird, entpuppt sich als ein gefangener edler Grieche. Noch exklusiver war Ossian, der nur die Führer und Barden verherrlicht und das Volk höchstens mit Sammelnamen erwähnt (Drechsler p. 13). Wie bei den Klassizisten ist auch bei ihm kein Raum für Kinder, die bei Homer immerhin erwähnt worden waren. Ganz anders die Volksballade: sie bevorzugt zwar aristokratische Helden, berücksichtigt aber auch, z. Teil sogar in Hauptrollen, Wilderer, Hirten, Handwerker, Pagen, Bettler[1]) usw. und erwähnt mehrfach auch Kinder (Johnie Armstrong, Ch. III 362; Edom o'Gordon, III 423; The Jew's Daughter, III 233). In Anlehnung daran machte Coleridge einen einfachen, namenlosen Matrosen zur Hauptfigur seines Anc. Mar., wie auch

[1]) Über Bettler in Balladen vgl. Raske, Der Bettler in der schottischen Dichtung. Berlin 1908, p. 9ff., bei Scott 87ff.

Southey in Joan ein einfaches Bauernmädchen zur Heldin erhob und in Thal. der Held anfangs als Kind erscheint, beide Gestalten freilich in rein heroischen Rollen. Daneben hat er aber mehrfach niedere Personen, so den alten Bauern (Joan II), die arme Isabel (Joan V), den einfachen Beduinen Moath (Thal. III).

Scott, der ein getreues Abbild mittelalterlichen Lebens geben will, zieht in dieser Absicht möglichst viele Stände heran. Als Helden seiner Epen hat er zwar stets Aristokraten, gewährt aber auch den Personen niederen Standes breiten Raum. So legt er sein erstes Epos Lm in den Mund eines ganz armen, umherziehenden Harfners und zeigt ferner in Lm einen einfachen schottischen Bogenschützen (Wat Tinlinn Lm IV 4ff.) und englische Yeomen (Lm III 16ff.), ja sogar ein Kind als handelnde Person: den jungen Buccleuch (Lm I 9, 19, III 12ff., IV 23ff., V 18ff.), der sich schon tapfer seiner Haut wehrt. (Einfluß des Georg in „Götz", vgl. Brandl, Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England, Goethe Jbch. III p. 68.) In M erscheinen neben den derben Gefolgsleuten Marmions (M III 3ff., IV 1ff.) die schottischen Soldaten (M V 1ff.) und der gesprächige Wirt (M III 2ff., nach Chaucer, Canterbury Tales). In Ll sehen wir nicht nur die einfachen Hochländer (Ll III, IV), sondern hören auch die gemeinen Soldaten in der Wachtstube (Ll VI 2ff.) derbe Trinklieder singen und rohe Flüche ausstoßen. In R vergißt Scott nicht den brummigen Pförtner Harpool (R V 4ff.) und den treuen Diener Ferraught (R IV 8ff.), und zeitweilig (R III 14ff.) befinden wir uns hier sogar in der Gesellschaft von wilden Räubern niederster Art, wie ähnlich auch in Li (III 18ff.). In Bt ist der Page Henry des Barons von Triermain erwähnt (Bt I 6ff.), und in Hd treffen wir in Wulfstane (Hd II 3ff.) einen Wilderer. Nur in Vr verzichtet der Dichter völlig auf das Heranziehen niederer Kreise. — Bürger werden zwar gelegentlich erwähnt (Lm I 7, M V 2, 6, Ll V 21ff.), ebenso Bauern (Lm IV 3, Ll III 14), spielen aber nirgends

eine Rolle. — Scott steht also in der allgemeinen Auswahl der Gestalten der Balladentechnik sehr nahe.

Was die Charaktere betrifft, so war auch hier bei den Klassizisten die Buntheit Homers geschwunden, der unbedenklich komische neben ernste Figuren stellte und selbst einen Gott (Hephästos) humoristisch zu behandeln wagte. Die Klassizisten dagegen haben in ihren pathetischen Epen nur noch rein heroische Gestalten und meiden komische Figuren völlig. Ossian ist sogar so weit von aller Komik entfernt, daß seine Charaktere zum Übergefühlvollen neigen (Drechsler p. 14). Dagegen finden wir in den Volksballaden neben ernsten auch vielfach humoristische Gestalten (Rob. Hood-Balladen, Ch. III; K. Edward and the tanner of Tamworth, Ch. V 67; The Friar in the Well, Ch. V 100), wenn auch beide Arten in der Regel nicht in ein und derselben Ballade vereint sind. In Coleridges Anc. Mar. und Christ., sowie in Southeys Joan und Thal. fehlen wiederum komische Figuren gänzlich.

Scott war hierin kühner, freilich nur in den beiden ersten Epen: in Lm verübt zwischen den ernsten Rittern und Edelfrauen Gilpin Hornor seine boshaften Koboldstreiche. und in M ist die Gestalt des Friar John (M I 21ff.) von köstlicher Komik. Dagegen herrscht in den späteren Epen auch bei ihm heroische Eintönigkeit.

Wie nun der Dichter in einem Werke ernste und komische Charaktere zusammenbringt, so kann er auch hohe und niedere Eigenschaften in demselben Charakter vereinen, d. h. er schafft dann gemischte Charaktere, die weder ausschließlich gut, noch völlig böse sind. Dies war zwar bei Homer die Regel gewesen, aber weder von den Klassizisten nachgeahmt worden, noch bei jenen andern Epikern ausgebildet zu finden. Sie haben vielmehr extreme, d. h. ganz edle oder ganz verworfene Charaktere, die einander schroff gegenüberstehen; bei Blackmore: Arthur gegen elende Heiden, die von Teufeln unterstützt werden; bei Glover: Leonidas, Dithyrambus gegen Epialtes, Anaxander; bei Ossian: Fingal,

Oscar gegen Cairbar; in Balladen Gestalten wie Sir Cauline, Percy, Douglas gegen Figuren wie Sir Aldingar, Edom o'Gordon, Jew's Daughter; bei Coleridge: Christabel gegen Geraldine; bei Southey: Joan und ihr Kreis gegen die Engländer, Thalaba gegen böse Zauberer. — Nur vereinzelt finden wir einen Ansatz zu einer solchen Mischung, so in dem Vater Christabels, der herzensgut, aber aufbrausend und starrsinnig ist (Christ. II).

Völlig ausgebildet begegnen uns gemischte Charaktere erst bei Scott, der bestrebt ist, wirkliche Menschen zu schaffen. Freilich entbehren seine gemischten Charaktere zuweilen noch der inneren Begründung und bleiben gegenüber den extremen Charakteren im großen ganzen in der Minderheit, doch finden wir Beispiele dafür in allen Epen außer Vr. Die Ladye (Lm) vereinigt Starrsinn und Hochherzigkeit, Deloraine die rauhen Sitten eines Wegelagerers mit Treue und Edelmut; in Marmion (M) namentlich paaren sich äußerer Glanz, Tatkraft und Tapferkeit mit moralischer Niedrigkeit, wie in seinem Opfer Constance hingebende Treue gegen ihn mit fanatischem Haß gegen die Nebenbuhlerin vereint waren, und König James IV. königliche Würde mit innerer Leichtfertigkeit verbindet. In Ll ist der hochmütige und düstere Roderick Dhu doch zugleich tapfer und edelmütig, so auch in Li der aufbrausende, aber gutmütige Prinz Edward, in Hd der jähzornige, aber im Kern edle Harold. Selbst eine Verbrechernatur wie die des Bertram (R) ist Regungen der Freundschaft und Reue nicht unzugänglich, während andererseits auch eine so holde Mädchengestalt wie Gyneth (Bt) nicht frei von Halsstarrigkeit ist.

Unter den extremen Charakteren sind ganz makellos: alle Mädchengestalten außer Constance (M) und Gyneth (Bt), die glücklichen Liebhaber außer Harold (Hd); ferner namentlich der edelmütige James Douglas (Ll), der zarte Wilfrid (R) und der königliche Bruce (Li). Seltener finden wir reine Schurken: Oswald Wycliffe (R) und der Räuber Denzil (R); der feige, verbrecherische Mönch (M II) und

die heimtückischen Hochländer (Li III). Als verworfene Charaktere erscheinen endlich auch die Gestalten des tyrannischen Gotenkönigs Roderick (Vr) und Napoleons (Vr II 37 ff.).

Im einzelnen werden wir das zahlreiche Menschenpersonal Scotts folgendermaßen nach Ständen gruppieren:

a) Könige.

Waren die Könige Homers mit Fehlern und Schwächen aller Art ausgestattet, so schufen die Klassizisten als Helden ideale Herrscherfiguren (Arthur, Leonidas), die durch schwache Gegenkönige (Octa, Cerdick in Arth., Xerxes in Leon.) nur noch mehr gehoben wurden. Während bei Ossian neben Idealhelden nur vereinzelt unedle Königsgestalten erscheinen (z. B. Cairbar, Temora I), ist der Balladenkönig schwach (so in Sir Patrick Spence, Ch. II 17 ff., König Adland in K. Estmere, Ch. II 49 ff.), oder gar tyrannisch und wortbrüchig (in Johnie Armstrong, Ch. III 362 ff.), zuweilen aber auch zu derben Scherzen geneigt (K. Edward IV. and the Tanner of Tamworth, Ch. V 67; K. John and the Bishop, Ch. I 403). Bei Coleridge fehlen Königsgestalten, und auch bei Southey treten sie wenig hervor. (Charles VII. in Joan ist schwächlich; Shedad, Thal I., vermessen und gottlos.)

Scotts Könige sind fast alle historische Persönlichkeiten und im wesentlichen nach der Geschichte gezeichnet, wenn auch meist ein wenig idealisiert. Als Hauptpersonen finden wir drei schottische Könige: den leichtlebigen James IV. (M), den abenteuerlustigen, edlen James V. (Ll), beide echte Stuarts, unüberlegt, schnell verliebt und galant gegen die Damen, endlich den weisen und energischen, aber gottesfürchtigen Robert Bruce (Li). Weniger hervor treten der englische König Edward II. (Li VI.), und der düstere Gotenkönig Roderick in Vr, wo auch die Gestalt Napoleons schattenhaft vorüberzieht (Vr II 37 ff.). — Sagenhaft dagegen ist die Gestalt des ritterlichen Arthur in Bt. — In Lm, R. Hd fehlen Königsgestalten.

b) Ritter und Edelleute.

Von Blackmores Rittern hören wir wenig mehr als die Namen (Arth. VIII.), und fast ebenso farblos bleiben auch die edlen Krieger bei Glover und Ossian. Dagegen bieten die Balladen kernige Gestalten wie Percy und Douglas (Chevy Chace, Ch. III 303ff.); so auch Coleridge in Christabels Vater (Christ. II), während Southey in Dunois (Joan) einen idealen Ritter nach klassizistischer Art schafft.

Die Ritter und Edelleute Scotts sind zumeist Träger historischer Namen. Gemeinsam ist ihnen die Tapferkeit, die sie auch beim Feinde achten (Lm V 28, M VI 15, Ll V 10, R III 6, Li III 5ff., VI 34), im übrigen aber bietet Scott hier die reichste Mannigfaltigkeit, da er alle Stufen mittelalterlichen Rittertums in charakteristischen Gestalten vorführt, von Prinzen bis herab zu Strauchrittern, sichtlich bestrebt, mit jedem neuen Epos in der Art seiner Kriegergestalten zu wechseln: in Lm befinden wir uns unter den rauhen Borderers, als deren Typus der plumpe, aber wackere Schotte William of Deloraine erscheint[1]), während der edle Baron Cranstoune, der Liebhaber der Margaret, farbloser bleibt. Daneben sind viele schottische Edelleute erwähnt (Home, Douglas, Harden, Thirlestane usw.); auf englischer Seite der hitzige Dacre und der höfische Howard. — In M sehen wir die Blüte der schottischen und englischen Ritterschaft, repräsentiert auf schottischer Seite durch den alten Recken Archibald Douglas und den feingebildeten Hofmann und Dichter Lindesay, auf englischer Seite durch Marmion, den tapferen Ritter und klugen Diplomaten, der aber höchst gewissenlos die einstige Geliebte verrät und Schriftstücke fälscht, um seinen Rivalen zu vernichten. Dieser, der unschuldig verleumdete Ralph de Wilton, ist eine edle, aber düstere und

[1]) Den Hang zur Selbsthilfe teilt er (nach Brandl, Aufnahme p. 68) mit Götz; seine Klage um den toten Feind (M V 29) ist ein altes Balladenmotiv (Chevy Chace), das auch bei Froissart und in Shakespeares H. IV A V 4, 87 erwähnt wird.

höchst geheimnisvolle Persönlichkeit, in deren Nähe Scherzen und Lachen verstummt (M III 6), bis er endlich rehabilitiert wird und seine Verkleidung als Palmer ablegen kann.[1]) Als Nebenpersonen: der phlegmatische Heron und die beiden squires Fitz-Eustace und Blount. — In Ll führt uns Scott zu den gälischen Hochländern, deren Führer, der düstere, doch großmütige Roderick Dhu, vergeblich gegen die sächsischen Ritter ankämpft: in der Liebe besiegt ihn der junge, frische Malcolm Graeme, im Kampfe der Knight of Snowdoun (James V.) Auch hier ein Douglas, der hochherzige James D. — In Vr nur die allegorische Gestalt des Ritters Valour (Vr II 27 ff.). — In R, das im 17. Jahrhundert spielt, bleiben, der Zeit gemäß, die Vertreter des alten Rittertums, Rokeby und Mortham, im Hintergrunde; die Hauptpersonen sind hier: der heimtückische, intrigante Emporkömmling Oswald Wycliffe und der verwegene Abenteurer Bertram Risingham.[2]) Als scharfer Gegensatz zu ihnen der sanfte Dulder Wilfrid, und der feurige, junge Redmond. — Um so idealer erscheint noch einmal das alte Rittertum

[1]) Haupteinflüsse auf die Gestalt Marmions: 1. Goethes Weislingen (Brandl, Aufnahme p. 69): glänzendes Äußere, untreuer Liebhaber. 2. Richard III: kraftvoller Verbrecher, Gewissensbisse, Schlaflosigkeit (M III), tapferer Tod auf dem Schlachtfelde. 3. Montoni (Mysteries of Udolpho 1794): habgieriger „Beschützer" eines verwaisten Mädchens. 4. Ambrosio (Monk 1795): hohe Anlagen, Verlassen der ersten Geliebten um einer anderen willen. — Marmion wirkt auf den Templer Brian de Bois-Guilbert (Ivanhoe 1819).

Einflüsse auf Wilton: 1. Valancourt (Myst. of Ud.): entehrt, für tot gehalten; unerwartetes Wiedersehen mit der Geliebten. 2. Der unheimliche Mönch von Paluzzi (Italian 1797). — Wilton wirkt auf „Ivanhoe". Der Held führt dort (Kap. 2) als falscher Pilger seine Todfeinde, wie Wilton.

[2]) Oswald vielleicht beeinflußt durch den Intriganten Glenalvon in Homes „Douglas" 1754, und durch den Bösewicht Oswald in Wordsworths „Borderers" 1795 (Verleumder), oder auch direkter Einfluß Jagos und Franz Moors.

Bertram unter Einfluß von Miltons Satan (R III 14).

verkörpert in dem Helden des sagenhaften Bt, dem Baron de Vaux of Triermain, — während uns Li die rauhen Inselschotten zeigt. Neben Bruce und dem derben Prinzen Edward steht hier als Hauptperson Ronald, „the Lord of the Isles", der freilich, wie die glücklichen Liebhaber zumeist, etwas farblos ist; als Nebenpersonen: der alte Torquil, der wilde Lorn, von Engländern der tapfere Argentine. — In Hd endlich wütet der wilde Däne Harold, der Sohn des grimmen Witikind, bis ihn die Liebe zähmt.

c) Minstrels.

Die Gestalt des Sängers am Fürstenhofe, die wir schon bei Homer finden (Demodokus, Odyss. VIII), wird von den Klassizisten nicht weiter ausgebildet, wenn sie auch nicht völlig fehlt (Mopas, Arth. IV). Dagegen weist Ossian dem Barden eine sehr wichtige Stellung zu, da er bei keiner Veranlassung fehlen darf, und sein Lied erst den Toten die Ruhe gibt (Drechsler p. 16). Weniger hervor treten die Minstrels in den Volksballaden (ein verkleideter M. erscheint in King Estmere, Ch. II 49); in Coleridges Christ. II finden wir den Barden Bracy, während Southey die Sänger (Joan IV) nur kurz erwähnt.

Bei Scott spielen die Minstrels eine sehr wichtige Rolle. da sie bei ihm als untrennbar vom Hofhalt auch des kleinsten Lehnsherrn (M I), ja selbst des geistlichen Fürsten erscheinen (Hd IV). Ihr Gesang und Spiel verschönt das Fest, führt die Krieger in den Kampf, gibt dem Toten das letzte Geleit. Wir finden sie in allen Epen Scotts außer Vr. Am meisten hervor treten sie im ersten Epos Lm. Scott legt dies in den Mund des alten, liebenswerten Minstrels, des letzten seiner Art, der nach Verfall seiner Zunft von Haus zu Haus ziehen muß, bis ihm adlige Mildtätigkeit einen Unterschlupf fürs Alter gewährt[1]); außerdem führt er uns

[1]) In seiner Schilderung (Intr. 1ff.) wörtliche Anklänge an Beatties „Minstrel" (vgl. Püschel, Beatties „Minstrel", Berlin Diss. 1904, p. 60) und an den Anfang des in „Monk" Kap. 5 einge-

in Lm VI drei Typen von Minstrels aus ihrer Blütezeit vor: den Border-Minstrel Albert Graeme, den höfischen Fitz-Traver und den nordischen Skalden Harold. Eine wichtige Rolle spielt ferner der ehrwürdige Allan-bane (Ll), der die Zukunft im Traume vorhersieht; weniger hervor treten der rauhe Harfner (M I), der falsche Minstrel Edmund[1]) (R V), die Minstrels des Barons von Triermain und der alte Lyulph, halb Druide, halb Barde, der ebenfalls eine Geschichte erzählt (Bt I), sowie die Harfner in Artornish Hall (Li I, II) und die Minstrels des Bischofs (Hd IV).

d) Mönche.

Priestergestalten, die Homer gelegentlich bot (Chryses, Kalchas, Jl I), finden wir bei den Klassizisten nur selten (persische Magi, Leon. III, die religiöse Hymnen singen), wie auch Ossians Barden gleichzeitig priesterlichen Charakter tragen (Drechsler p. 16). Eigentliche Mönche erscheinen in den Volksballaden, und zwar meist komischer Art (so Friar Tuck in Rob. Hood and the Curtal Friar, Ch. III 120, R. H. and Queen Katherine, III 196ff., R. H's Golden Prize, III 208ff.; Rob. Hood and the Monk, III 24, The Friar in the Well, V 100ff. usw.), seltener sind ernste Mönchsgestalten (The Maid and the Palmer, Ch. I 228ff.; der verräterische Palmer in Johnie Cock, III 1ff.). Bei Coleridge wird im Anc. Mar. 514ff. ein würdiger Eremit vorgeführt in Christ. 198 ein Friar nur kurz erwähnt; und auch bei Southey treten weder der Eremit (Joan I), noch die gelehrten Priester

---

schobenen Gedichtes Love and Age (vgl. W. Freye, The influence of Gothic Literature on Sir W Scott. Rostock Diss. 1902, p. 28). Einfluß von Goethes „Sänger" auf ihn nehmen an: Pierson, The epic poems of Sir W. Scott, compared with the like poetry of Thomas Moore. Jahresbericht der Dorotheenstädt. Realschule, Berlin 1863, p. 6; wie auch Eugenie Franke, Die Quellen des „Lay of the Last Minstrel", Archiv 101, p. 325ff.

[1]) Ein falscher Minstrel schon „House of Aspen" III 1. verfaßt 1799, gedruckt erst 1830.

(Joan III) stärker hervor, ebensowenig wie der Prophet Houd (Thal. I 23ff.).

Bei Scott erhalten die geistlichen Personen größere Bedeutung, wohl durch Einfluß der Schauderromane, namentlich Lewis' „Monk" 1795 und Anne Radcliffe's „Italian" 1797, wo Mönche im Mittelpunkte standen. So finden wir auch Mönchsgestalten in fast allen Epen Scotts; nur in R und Bt fehlen sie gänzlich.

Meist sind es nach Art jener Romane düstere, zuweilen sogar fanatische Greise: in Lm II der alte asketische Mönch von Melrose, der reuig die Sünden seiner Vergangenheit abzubüßen sucht; in M II der erbarmungslose, blinde Abt[1]), in Ll der halb heidnische Brian, von visionären Träumen heimgesucht, in Vr der ernste Prälat (hier auch die allegorische Gestalt des Mönches Bigotry, Vr II 27ff.), in Li der ekstatische Abt, der die Größe des schottischen Königshauses prophezeit, und in Hd der stolze Bischof Aldingar. Nur der vornehme Gelehrte und Dichter Gawain Douglas (M VI) und der alte Prälat (Hd I) sind milder gehalten. — In scharfem Gegensatz zu diesen Figuren stehen in M einige durch Chaucer beeinflußte, humoristisch gefärbte Mönchsgestalten, so Friar John (M I, < Chaucers Frere, Cant. Tal. Prol. 208ff., und wohl auch unter Einfluß der Volksballaden: Friar Tuck, und Falstaffs: lustiger dicker Zecher, ertappter Liebhaber, M I 21), der sich um alles andere mehr kümmert als um die Kirche; ferner die würdige Äbtissin (< Chaucers Prioress, Cant. Tal. Prol. 118ff.) mit ihren jungen Nonnen (M II). — Als Nebenpersonen erscheinen: die den Sterbenden zu Hilfe eilenden Beichtväter (Lm V, M VI), die steife Priorin (M II), der schurkische Mönch (M II) und der alte Pater (Li V); endlich der kluge Anselm und die heimtückischen Mönche Vinsauf und Wal-

[1]) Sein Vorbild war, wie ich vermute, der gleichfalls harte, blinde und hochbetagte Großinquisitor in Schillers „Don Karlos" V. (ins Englische übersetzt 1798); denn die Großinquisitoren im „Monk" III und „Italian" III sind zu farblos.

wayn (Hd), die einen Mord im Dienste der Kirche als erlaubt betrachten.[1])

e) Frauen.

Weniger als bei Homer treten die Frauen bei den Klassizisten hervor: sowohl bei Blackmore, wie bei Glover erscheinen sie nur in Episodenrollen, so Elda (Arth. VIII), die das Leben des Gatten rettet, und Ariana (Leon V), die sich über der Leiche des Geliebten ersticht; die Gattin des Leonidas erhält nicht einmal einen Namen. Weit größeren Einfluß gewährt Ossian seinen Frauengestalten, die die Krieger zu hohen Taten begeistern (Drechsler p. 16ff.). Eine sehr wichtige Rolle spielt die Frau auch in der Volksballade, die sowohl die züchtige Jungfrau kennt (Sir Cauline, Ch. II 56ff.; Child of Elle, Reliques I 133ff.), wie vor allem das hingebungsvolle und liebedurstige Mädchen (Child Waters, Ch. II 83ff., Clerk Saunders, Ch. II 165ff., u. ö.), und auch die Ehebrecherin mit ihren Sympathien begleitet (Little Musgrave and Lady Barnard, Ch. II 242). Bei Coleridge und Southey erscheinen dann Frauengestalten von fast überirdischer, verklärter Reinheit (Christabel; Joan; Oneiza, Thal. IIIff.; Laila, Thal. X).

Auch Scott weist der Frau eine sehr große Rolle in seinen Epen zu. (Nur in Vr fehlen Frauengestalten.) Alle seine Heldinnen sind schön. Halb oder ganz verwaist, sind sie fast stets ernst und ruhig, und ein Hauch von Schwermut liegt über ihrem Wesen. Zumeist sind es engelsreine Mädchengestalten, wie sie namentlich in den Romanen der Radcliffe erschienen. Dieser Art sind die liebliche Margaret (Lm)[2]), die schöne Clare (M)[3]), die ihrem verschollenen

[1]) Ein Prior von Jorvaulx, der beraubt wird, erscheint, wie Hd I 16, auch in „Ivanhoe“ (Kap. 2, 33; vgl. Adolphus' Letters on the Author of „Waverley“ 1822, p. 281).

[2]) Wie Emily (Myst. of Ud. III, Kap. 23) sitzt auch sie abends gern träumend auf dem Söller (Lm III 24).

[3]) Auch auf sie wie auf Adeline (Romance of the Forest, 1791) und auf Ellena (Italian 1797) wird ein Mordversuch unternommen.

Geliebten treu bleibt, die sanfte Matilda (R) und die charakterstarke, entsagende Isabel (Li); endlich die junge Metelill (Hd). — Eine aktivere Rolle spielen Ellen (Ll), die um das Leben ihres Vaters zu retten, sich mutig an den Hof und unter die rohen Soldaten wagt[1]), und die auf ihrem Recht bestehende Gyneth (Bt). — Eine weitere Gruppe bilden impulsive Mädchen, die dem Geliebten in Pagenverkleidung folgen, so Eivir (Hd) und Edith of Lorn (Li) die unerschrocken selbst dem Tod ins Antlitz schaut, wie wir dies auch sehen bei der stärksten Frauengestalt, der unglücklichen Constance de Beverley (M).[2]) Diese hat um des Geliebten willen ihr Klostergelübde gebrochen, sich zu Pagendiensten erniedrigt und zu einem Betruge hergegeben, ja sie wäre selbst vor einem Morde nicht zurückgeschreckt, — um sich schließlich schnöde verlassen und einem grausigen Tode überantwortet zu sehen. — Der moralischen Verwirrung der Constance entspricht die geistige der wahnsinnigen Blanche (Ll IV), die wie Ophelia Lieder singt und sich mit Blumen schmückt.[3])

Im einzelnen erinnert sie mehrfach an Emily (Myst. of Ud.), die gleichfalls von unliebsamen Bewerbern umdrängt wird und einem entehrten Geliebten nachtrauert. — Die Verse: It fearful would have been | To meet a form so richly dress'd (M VI 3) sind offenbar beeinflußt durch Christ. 66ff: 'twas frightful there to see | A Lady so richly clad as she.

[1]) Wie sie (Ll VI 23ff.) das Lied eines Gefangenen hört, so schon Emily (Myst. of Ud. II, Kap. 16). Doch ist der Sänger nicht deren Geliebter Valancourt, wie Freye, p. 42 glaubt, sondern ein anderer Franzose, Du Pont!

[2]) Zu ihr lieferten Züge die ebenfalls verführte und abtrünnige, dann grausam verurteilte Nonne Agnes (Monk I Kap 2), und gleichzeitig wohl die Teufelin Matilda (ibid.), die ebenfalls in männlicher Verkleidung erscheint. — Über die Verkleidungen von Mädchen als Pagen siehe Begebenheiten, Liebesleben.

[3]) An sie erinnert mehrfach die Gestalt der wahnsinnigen Madge Wildfire im „Heart of Midlothian" 1818, namentlich da, wo sie durch Singen einer Ballade (Kap. 17) eine andere Person warnt, wie schon Blanche (Ll IV 25).

Von älteren Frauen tritt nur hervor die fast männlich energische Ladye of Buccleuch (Lm), die die Ehre über alles stellt, und die unheimliche Jutta (Hd). (Über beide s. u.) Nur skizziert werden die kokette Lady Heron (M) und die frömmelnde Gräfin Douglas (M VI 1), ferner die Mutter des Roderick Dhu (Ll) und die sorgsame Morag (Ll).

Die niederen Personen sind bereits S. 5ff. behandelt.

II. Der überirdische Kreis.

Die übernatürlichen Gestalten Homers und der Klassizisten neigen zur Allegorie: Athene „bedeutet" die weise Strategie, Mars das rohe, ungestüme Wüten (Drechsler p. 68). wie auch die Engel und Teufel Blackmores z. T. Tugenden und Laster verkörpern, während in Glovers Leon. übernatürliche Wesen fehlen. Bei Ossian sind es Geister von Verstorbenen, die oft in das Leben der Menschen eingreifen (Drechsler p. 17), in den Balladen neben Gespenstern (z. B. Sweet William's Ghost, Ch. II 226ff.; The Knight's Ghost, Ch. IV 437ff.) auch elfische Wesen (z. B. Tam Linn, Ch. I 335ff.; The Elfin Knight, Ch. I 6ff.). Coleridge führt in den Anc. Mar. dämonische Wesen ein (Tod und Nachtmahr), und macht in Christ. die Dämonin Geraldine sogar zur führenden Person. Southey endlich verwendet in Joan (IX) Allegorien nach dem Vorbilde Spensers (Grief, Despair, Death usw.), in Thal. Magier (Abdaldar, Lobaba, Mohareb, Okba; Zauberinnen: Khawla, Maimuna).

Scott hat keine übernatürlichen Personen allegorischer Art, wohl aber:

a) Elfen und Geister.

In Lm finden wir außer den Elementargeistern (Fluß- und Berggeist Lm I 15ff., wohl nach deutschen Balladen durch Vermittlung von Lewis), die lebhaftes Interesse am Geschick der Menschen nehmen, vor allem den elfischen Zwerg-Kobold Gilpin Hornor (nach heimischen Volksgeschichten und

Shakespeares Puck), der die Gestalt wechseln kann, andere Personen verschwinden läßt, den Menschen allerlei Blendwerk vorgaukelt und manchen Schabernack spielt. In Bt ist Guendolen halb-elfischen Ursprungs und übernatürlicher Künste mächtig; in Hd erscheint der Geist eines Verstorbenen (Hd V 7), sowie ein böser Dämon in der Gestalt des Odin (Hd VI 13).

b) Magier.

Diese nehmen eine Mittelstellung zwischen Menschen- und Geisterreich ein, insofern als sie zwar irdischer Abkunft sind, aber Herrschaft über das Geisterreich besitzen, wie Michael Scott (Lm), „the great wizard“ [1]), und Merlin (Bt II 25), deren magische Kraft selbst mit dem Tode noch nicht erloschen ist.

Endlich sind hier einige menschliche Personen zu erwähnen, die gleichfalls der Magie, doch mehr als Dilettanten kundig sind, so die Ladye [2]) und der alte Mönch von Melrose (Lm), in niederer Sphäre die Hexe Jutta (Hd) [3]).

Auch sonst finden wir gelegentlich Personen, die visionär die Zukunft schauen: Allan-bane, Brian (Ll), der Abt (Li II); doch fehlen übernatürliche Wesen außerhalb von Lm, Bt, Hd.

---

[1]) Im wesentlichen nach volkstümlicher Überlieferung; durch seine Kleidung und sein Zauberbuch erinnert er an Spensers Archimago (Faerie Queene I 1, 29ff. < Ariost, Orlando furioso II 12ff.), weniger an die Magier Southeys (Thal.), die andere Zaubermittel benutzen.

[2]) Ihre magische Kunst verrät den Einfluß der Geraldine (Christ.) < Duessa (F. Q.) < Alcina (Orl. fur.); sie teilt sie mit der Mutter des King Estmere, Ch. II 49ff., wie ihre Heilkunst mit der Prinzessin in Sir Cauline, Ch. II 56ff. (vgl. E. Franke, Archiv 101, p. 325ff.). — Auch den gefährlichen Blick der Guendolen führt Brandl, S. T. Coleridge. Berlin 1886, p. 227, auf den Einfluß der Geraldine zurück.

[3]) Ihr Zauberauge (Hd II 3ff.) entstammt außer Christ. wohl Beckfords „Vathek“ 1787.

Wahl der Begebenheiten.

Während bei Homer neben Kämpfen, Seefahrten und übernatürlichen Geschehnissen häusliche und alltägliche Vorgänge breiten Raum einnehmen (Weben, Waschen, Melken, Essen und Trinken usw.), waren die Klassizisten abermals weit enger: sie schildern nur heroische Ereignisse, und wir finden weder bei Blackmore, noch bei Pope oder Glover niedere Arbeiten, alltägliche Vorgänge oder häusliche Tätigkeiten erwähnt. Auch Ossian bietet nur heroische und außergewöhnliche Geschehnisse und übergeht völlig alle niederen Arbeiten und alltäglichen Verrichtungen des Haushaltes (Drechsler p. 19ff.). Die Volksballade dagegen, der die Begebenheiten das wichtigste sind, verzeichnet neben Kämpfen, Liebesabenteuern, übernatürlichen Geschehnissen ausführlich häusliche Tätigkeiten, wie Nähen, Spinnen, An- und Auskleiden, Schlafen usw., bis hinab zum Striegeln der Pferde und zu sonstigen Stallarbeiten (Child Waters, Ch. II 83ff.). Gern schildert sie ferner, im schärfsten Gegensatz zu den Klassizisten und Ossian, derb-komische Szenen (z. B. in Robin Hood-Balladen, Ch. III, The Friar in the Well, Ch. V 100ff. u. ö.). Nach Balladenart erwähnt dann Coleridge in der grausigen Seefahrt des Anc. Mar. die Schiffsarbeiten der Matrosen (337ff.), wie er in Christ. neben dem Dämonenzauber der Geraldine ganz alltägliche Vorgänge, z. B. das Anzünden der Lampe, das An- und Auskleiden, nicht übergeht (185ff.). Southey, dessen Thema Kriegstaten (Joan) und ungewöhnliche Ereignisse sind (Kämpfe gegen Zauberer in Thal.), erwähnt nur selten

häusliche Vorgänge und ohne sie genauer zu schildern (Hüten und Melken des Viehes, Joan I 330ff., Bewirtung des fremden Wanderers, Thal. II 31ff.). — Weder Coleridge noch Southey geben komische Szenen.

Scott ist auch hier von außerordentlicher Buntheit und spannt seinen Rahmen sehr weit. Neben den heroischen und außergewöhnlichen Geschehnissen vergißt er nicht, alltägliche und häusliche Vorgänge gelegentlich vorzuführen: in Lm das Spiel des Knaben (I 19), das Ankleiden der Margaret (II 26), das Zimmern der Turnierschranken (V 9), in M das Essen und Schnarchen der Yeomen (III 3), in Ll (VI 2) der Soldaten, deren rohe Unterhaltung er nicht übergeht. In R finden wir (I 6ff.) Essen und Trinken (ohne festlichen Charakter) geschildert, in Bt (I 2ff.) das Schlafen des Helden, in Li (I 28ff.) Einzelheiten des Landens und das Alltagsleben im Kloster (V 1ff.), in Hd (II 14) endlich häuslichen Zank der Eheleute. — Komische Vorfälle ereignen sich selten; so in Lm (wenn wir den Schabernack des Gilpin Hornor III 21ff., VI 11 als komisch betrachten wollen), während die komischen Abenteuer des Friar John (M I 21) nur berichtet werden. Humoristische Färbung trägt ferner das Entwaffnen Arthurs durch die übermütigen jungen Mädchen (Bt I 17ff.). — Also auch bei den Begebenheiten steht Scott in Bezug auf Breite den Balladen sehr nahe.

Scotts Thema ist stets Ritterleben mit seinen Hauptereignissen: Kampf und Liebe; und zwar haben seine tales of yore in den Hauptepen stets einen historischen Hintergrund (Historisches Epos). Im Rahmen eines großen Zeit- und Sittengemäldes ziehen wichtige Ereignisse der britischen Geschichte an uns vorüber: Borderkämpfe (Lm), Flodden (M), Niederwerfung der Hochländer (Ll), Marston-Moor (R), Bannockburn (Li) — und vor diesem politischen Hintergrunde, in dem das kirchliche Element nicht fehlen darf, hebt sich ein Liebesidyll, eine Tragödie der Leidenschaften ab, während die krausen Arabesken der Sage das

Ganze umranken. In den kleineren Epen ist der Kreis der Ereignisse enger: in Vr Bilder aus der spanischen Geschichte, in Bt und Hd sagenhafte Vorgänge. — Die Einteilung der Geschehnisse ergibt sich danach von selbst.

I. Vorgänge aus dem menschlichen Leben.

a) Kämpfe.

Diese stehen, wie schon in der Ilias, so bei fast allen Vorgängern Scotts im Vordergrunde. Blackmore schildert Kämpfe Arthurs gegen Heiden, Glover den Freiheitskampf der Griechen, Ossian Stammeskämpfe der Schotten, Iren, Norweger, die Balladen neben Schlachten (Chevy Chace, Ch. III 303ff., Otterbourne, Ch. III 289ff.) meist Kämpfe um die Geliebten (Child of Elle, Reliques I 133ff., Sir Cauline, Ch. II 56ff. u. ö.). Bei Coleridge keine Waffentaten, bei Southey Freiheitskampf der Franzosen (Joan) und Kämpfe gegen Magier (Thal.).

Bei Scott sind wir Zuschauer großer

1. Massenkämpfe; so finden wir in Lm: Belagerung eines Schlosses (aus Götz), in M die Schlacht bei Flodden, in Li bei Bannockburn. Der Kampf der Hochländer (Ll VI) und die Schlacht bei Marston-Moor (R I) werden dagegen nur nachholend berichtet. In R (V) außerdem Kampf gegen Räuberbande[1]), in Bt ein Massenturnier, das dann in blutigen Ernst übergeht (> Ivanhoe, Kap. 8ff.); Schlachtenbilder endlich auch in Vr. Völlig fehlen Massenkämpfe nur in Hd.

Mehrfach werden uns

2. Einzelkämpfe vorgeführt[2]), teils zu Roß (Lm III 4ff., Li VI 15, M IV 18, Bericht); teils zu Fuß

[1]) Kämpfe gegen Räuber mehrfach in den Romanen der Radcliffe und des Lewis. Das Motiv, daß ein Bandit durch Gesang von Liedern Einlaß in das Schloß gewinnt, findet sich auch in Goethes „Claudine von Villa Bella“ 1774.

[2]) Das Ersetzen einer Schlacht durch einen Einzelkampf (Lm IV 26) finden wir nicht nur Ilias III, sondern u. a. auch in den Balladen Chevy Chace, Ch. III 303ff. und Otterbourne, Ch. III 289ff. (vgl. E. Franke, Archiv 101, p. 325ff.).

(Lm V 19ff.), besonders anschaulich Ll V 15ff. (Über Kämpfe mit übernatürlichen Wesen in Bt und Hd s. u.)

Dazu kommen

3. alle Vorbereitungen und Begleiterscheinungen des Kampfes: Wachsamkeit der Burgbewohner (Lm I), Aufruf zum Kampfe durch Flammenzeichen (Lm III, Li IV) oder durch Eilboten, besonders eindrucksvoll dargestellt im Laufe des Fiery Cross (Ll III); ferner: Ankunft der Verbündeten (Lm IV, V), feierliche Ritterweihe (M VI), Racheschwur (Lm I 9, Ll III 9ff.), Gefangennahme (Lm III 18, Li V 22), Botenritt (Lm I, aus Lenore, vgl. E. Franke) und Botenmarsch (Li V), Unterhandlung (Lm IV); schließlich nach dem Kampfe: letzte Erquickung der Sterbenden (Lm V, M VI)[1]) und Totenklage (Lm V, VI, Ll VI, Li VI).

b) Feste,

von denen die heitere Kunst Homers gern ausführliche Schilderungen gibt, finden wir bei den Klassizisten seltener (nur Arth. IX Festspiele) und bei Ossian gedämpfter (Drechsler p. 19), während die Balladensänger zwar gelegentlich Feste vorführen (K. Estmere, Ch. II 49ff.), aber nicht recht zu schildern wissen. Bei Coleridge dient das lärmende Hochzeitsfest im Hintergrunde nur als wirksamer Gegensatz zu der unheimlichen Gestalt und Erzählung des alten Matrosen, und Southey endlich hat nur selten Feste (Joan IV, Thal. VI).

Scott schildert dagegen Feste um so öfter und anschaulicher. Wir sehen festliche Empfänge (M I, V); wir wohnen der Abendmahlzeit bei in kleinem Kreise bei befreundetem Burgherrn (M I), wie im Zauberschloß der Guendolen (Bt I),

[1]) Diese Szene (M VI 30), in der Clare den sterbenden Marmion pflegt, findet ihr Vorbild in Myst. of Ud. II, Kap. 2, wo Emily den verwundeten Morano pflegt, der sie ebenfalls mit seinen Liebesanträgen verfolgt hatte. Wie Emily (II, Kap. 16) findet übrigens auch Clare (M VI 5) einen durchbohrten, blutbefleckten Brustharnisch.

rauschenden Hochzeiten (Lm VI. Li II) und dem glänzenden Hofball James' IV. (M V), dem einfachen Festspiel der Bürger, das der Commons' King James V. besucht, und bei dem der outlaw den ersten Preis erringt (ein Motiv, das aus Robin Hood-Balladen stammt und sich Ivanhoe, Kap. 13 wiederholt), wie dem großen Turnier am Königshofe Arthurs (Bt II), das so blutig endet. Auch ein wüstes Trinkgelage der wilden Dänen schildert der Dichter (Hd I 13). — Also nur in Vr und R keine Festlichkeiten. — Nur selten fehlen beim Fest die Minstrels; keins dieser Feste endet schließlich ohne argen Mißklang.

c) Jagden

finden wir zwar nicht bei Blackmore und Glover, wohl aber in Popes Winds. For. 61ff. erwähnt und nicht selten bei Ossian (Drechsler p. 20). Auch den Balladenhelden ist die Jagd ein beliebtes Vergnügen (Johnie Cock, Ch. III 1ff., Rob. Hood-Balladen, Ch. III), fehlt dagegen bei Coleridge, während Southey in Thal. (IX 17ff.) eine knappe Jagdschilderung gibt.

Bei Scott wird sie öfter erwähnt (Lm II 31, III 15ff., Ll II 25ff., III 13, R IV 12, Li III 12); doch erhalten wir nur einmal (Ll I) eine längere Schilderung einer Hirschjagd, die allerdings äußerst anschaulich ist. (Ähnlich M Intr. II 41ff.).

Seefahrten, die bei Ossian und im Anc. Mar. eine große Rolle spielen, nur vereinzelt dagegen bei den Klassizisten (Arth. I, Leon. II) und in Balladen erscheinen (z. B. Bonnie Annie, Ch. I 244, Sir Patrick Spence, Ch. II 17ff.), bei Southey ganz fehlen, treten auch bei Scott sehr zurück. Außer M II 1ff. finden wir längere Seefahrten nur in Li (I, III, IV, V), dessen Schauplatz größtenteils die Hebriden sind.

d) Liebesleben.

In den Epen der Klassizisten spielt die Liebe keine wichtige Rolle, da ja Frauen, wie oben erwähnt, bei Black-

more und Glover nur Episodenrollen haben, während Pope in den Past. leichte Schäfertändeleien bietet. Erscheint dann die Liebe bei Ossian als tiefe, reine Leidenschaft (Drechsler p. 20), so finden wir in den Volksballaden neben edler Minne (Sir Cauline, Ch. II 56ff., Child of Elle, Reliques I 133ff., King Estmere, Ch. II 49ff.) zumeist derb-sinnliche Liebe[1]) (Clerk Saunders, Ch. II 156, Little Musgrave and Lady Barnard, Ch. II 242; Lizie Wan, Ch. I 447 u. ö.). Bei Coleridge und Southey sehen wir dagegen nur reine, keusche Liebe.

Bei Scott handelt es sich fast stets um hohe, edle Minne; nur selten hören wir von niederer Minne: Verführung der Constance (M II), der Alice (Ll III 5), in höherer Sphäre: der Guendolen (Bt II). — In Vr allein fehlt Liebe.

Äußere Geschehnisse aus dem Liebesleben haben wir wenig: Heimliches Stelldichein[2]) (Lm II), unverhofftes Wiedersehen (M VI 5), Werbungen (Ll II, Li IV, Hd II). Erkämpfung und Befreiung der verzauberten Geliebten (Bt III, Brunhilden-, resp. Dornröschen-Motiv); zum Schluß stets eine Hochzeit oder ein Verlöbnis.

Von Motiven finden wir in Lm das Thema aus „Romeo und Julia“: Liebe zwischen Angehörigen feindlicher Häuser, hier jedoch mit glücklichem Ausgang. In M, Ll, R, Hd ist die Situation: ein Mädchen (Clare, Ellen, Matilda, Metelill) steht zwischen zwei Männern, einem geliebten (Wilton, Malcolm, Redmond, William) und einem ungeliebten (Marmion, Roderick Dhu, Wilfrid, Harold), von

[1]) Vgl. P. Schütte, Die Liebe in den englischen und schottischen Volksballaden. Halle 1906.

[2]) Das heimliche Schleichen Margarets aus dem Schlosse (Lm II 26ff.) zum Rendezvous im Walde erinnert deutlich an Christ., wo die Heldin heimlich in den Wald geht, um dort für ihren Geliebten zu beten. Bei beiden Dichtern auch der unruhige Hund. — Das Verhältnis zwischen Margaret und Cranstoune gemahnt an Sir Cauline, Ch. II 56ff., wo ebenfalls der Ritter unerkannt um die ihm versagte Geliebte kämpft, wie Cranstoune Lm V 19ff. (vgl. E. Franke).

denen der letztere Zwang ausüben kann. Lösung: Tod der ungeliebten Bewerber (außer in Hd), die entweder abgewiesen wurden (Marmion, Roderick Dhu, Harold), oder freiwillig entsagten (Wilfrid). In M und Hd wird außerdem der abgewiesene Freier von einem andern Mädchen geliebt (Constance, Eivir), dessen Liebe er nicht mehr oder erst zum Schluß des Epos erwidert, ein Motiv, das wir ähnlich auch in Li finden. Hier wird ein Mann von zwei Mädchen geliebt, deren eine er wiederliebt. Lösung: das geliebte Mädchen (Isabel) entsagt zu Gunsten der andern (Edith) und weist seine Werbung ab — anfangs wollen beide entsagen — und der Liebhaber heiratet die anfangs Ungeliebte, die er achten und lieben gelernt hat.[1]) — In allen drei Fällen (M, Li, Hd) sehen wir das liebende, ungeliebte Mädchen (Constance, Edith, Eivir) als Page verkleidet dem Geliebten folgen[2]), ein Motiv, das ähnlich nicht nur die Ballade Child Waters, Ch. II 83ff. bot, sondern auch der „Monk" (I), Ossian (Temora IV: Sulmalla) und schon Shakespeare (Two Gentlemen, Twelfth Night).

e) Kirchliche Begebenheiten

treten bei den epischen Vorgängern Scotts sehr zurück: ein Fasten wird erwähnt (Arth. VII), eine Beichte (Anc. Mar. 574ff.), Gebete (Christ. 36, 279, 388), theologische Disputation (Joan III). Außerdem nur kurze Erwähnungen von

[1]) Diese Situation bot im wesentlichen bereits Walpoles „Castle of Otranto" (1765), das auch den edlen Wettstreit der Mädchen aufweist (Kap. 4). Den Walpole'schen Gestalten: Isabella — Theodore — Matilda (geliebt, stirbt) entsprechen bei Scott: Edith — Ronald — Isabel (geliebt, geht ins Kloster).

Auch die Lage in R erinnert an das „Castle of Otranto": ein schurkischer Edelmann (Oswald < Manfred) will seinen Sohn (Wilfrid < Conrad) mit einem reichen, aber schutzlosen Mädchen (Matilda < Isabella) verheiraten, um sich deren Erbe zu sichern; allein der Sohn stirbt.

[2]) Wie Bonnie Annie, Ch. I 244 begeht Eivir (Hd I 16) einen Diebstahl für den Geliebten.

Gebeten, Messen usw. — Dagegen stehen kirchliche Begebenheiten im Vordergrunde in den Schauderromanen, deren Einfluß auf Scott auch hier zu spüren ist.

Die Kirche ist ja aufs engste mit dem mittelalterlichen Leben, das Scott schildert, verwachsen. Wir sehen den Priester bei der Hochzeit (Li II), er segnet die Truppen vor dem Kampf (Li VI), er erteilt den Sterbenden die letzten Tröstungen der Religion (Lm V, M VI). In rein geistlicher Sphäre finden wir: Wallfahrt (Lm VI), Messe (M I 31), Besuch von Nonnen bei befreundetem Kloster (M II) vor allem das furchtbare Kirchengericht (M II) über eine abtrünnige Nonne, das deutlich den Einfluß des „Monk" (Kap. 2, 10) und des „Italian" (III) verrät, und auch an das Femgericht im „Götz" und im „House of Aspen" (Poet. Works XII, p. 365ff.) erinnert. Ferner: Taufe eines Heiden (Hd I 6), Kapitelsitzung (Hd IV 2ff.), Beichte (Vr II 5ff.). — Heidnischer Art sind dagegen die Opferzeremonien des Brian (Ll III 9ff.) und der Jutta (Hd II 17). — Völlig fehlen kirchliche Begebenheiten in R und Bt.

II. Übernatürliche Geschehnisse.

Wie wir bei Homer und den Klassizisten übernatürliche Geschehnisse nicht selten finden: Einwirkung der Götter, Zaubereien, Beratungen der Teufel (Arth. I, aus Milton), Wechsel der Gestalt (Arth. I), in Leon. aber nur Orakel (I) und ein prophetischer Traum (VIII) — so gibt auch Ossian der Tätigkeit der Geister breiten Raum (Drechsler p. 17). In der Volksballade hören wir oft von Geistererscheinungen (z. B. Sweet William's Ghost, Ch. II 226ff.) und Zauber mancherlei Art (z. B. Tam Linn, Ch. I 335, Gipsie Laddie, Ch. IV 61ff., Tom Potts, Ch. II 441), und bei Coleridge und Southey treten die übernatürlichen Ereignisse teilweise sogar beherrschend in den Vordergrund: Geistergespräche, Engelserscheinungen und Arbeiten der toten Matrosen (Anc.

Mar.) Dämonenzauber (Christ.), Visionen (Joan IX), göttliche Hilfe und Zaubereien (Thal.).

Bei Scott sind übernatürliche Ereignisse bei weitem nicht so wichtig. Wir finden sie vor allem in Lm: Gespräche der Geister (Lm I 15ff.)[1]), ferner Zauberei mancherlei Art: Koboldstreiche des Gilpin Hornor (Lm III 21, VI 11ff.), Wechsel der Gestalt (Lm III 11ff., 21), Verschwinden von Personen (Lm II 33), Erscheinen des toten Zauberers unter Donner und Blitz (Lm VI 25, ähnlich Bt II 25)[2]), Blutstillen durch einen Zauberspruch (Lm III 23, aus Tom Potts, Ch. II 441). In Bt nächtliche Frauenerscheinung (Bt I, aus Christ.), Kampf mit Zauberwesen (Bt III); in Hd Beschwörung (Hd II), Erscheinen eines Geistes (Hd V), den der Begleiter Harolds nicht sieht (aus Christ., Hamlet, Macbeth), siegreicher Kampf Harolds mit Dämon (Hd VI, aus Ossian: Carric-Thura); Vr endlich erscheint ganz in Form einer Vision. — In M hören wir zwar Erzählungen von übernatürlichen Ereignissen, aber wir selbst wohnen nur einer Erscheinung bei (M V 25), deren übernatürlicher Ursprung zudem angezweifelt wird (M VI 8). — In Ll nur einige Prophezeiungen (IV 6, erwähnt I 23, II 8).[3]) — In R ist nichts derartiges und in Li nur eine Prophezeiung (II 32) und ein rätselhaftes Flammenzeichen (V 17), dessen Herkunft ebenfalls zweifelhaft bleibt. — Also eigentlich übernatürliche Geschehnisse finden wir nur in Lm, Vr, Bt und Hd; in der Mehrzahl der großen Epen aber werden Vorgänge dieser Art nur erzählt oder fehlen gänzlich.

Doch sind hier noch einige Ereignisse zu erwähnen, die anfangs übernatürlich scheinen, sich aber dann auf natürliche Weise aufklären (à la Radcliffe). So haben wir mehr-

---

[1]) Vielleicht unter Einfluß des Anc. Mar. 197, 410ff.; ähnlich auch mehrfach in den „Tales of Wonder" 1801.

[2]) Ähnliche Erscheinungen mehrfach im „Monk" (z. B. III p. 292; vgl. Freye).

[3]) Der Riesenhelm, den Fitz-James im Traum sieht (Ll I 34), stammt wohl aus dem „Castle of Otranto" (vgl. Freye p. 41).

fach unerwartetes, spukhaftes Erscheinen von Personen: Deloraine (Lm V 24), Mortham (R II 21), die anfangs für Geister gehalten werden (humoristisch in Ivanhoe wiederholt). Spukhaft erscheint anfangs auch der Kampf Marmions mit Wilton (M III).

Schließlich seien hier noch einige seltsame und ungewöhnliche Ereignisse angeschlossen, so die unheimliche Wache am Grabe des Zauberers (Lm II), ferner Verkleidungen von Männern: in Lm (V) Cranstoune in der Rüstung des Deloraine, in M Wilton als Palmer. — In Ll (I, IV), Li (II) das Motiv, daß der König sich zu einem politischen Feinde verirrt und dort Gastfreundschaft genießt.[1]) In M und R finden wir: Enthüllung alter Geheimnisse (die Enthüllung der Äbtissin bei Nacht, M V 20, erinnert an Myst. of Ud. III, Kap. 8), Wiederfinden des verloren geglaubten Sohnes (R VI 34, aus Castle of Otranto, Kap. 2). Das Verbrechen Morthams (R), die übereilte Tötung des für einen Liebhaber gehaltenen Schwagers, findet eine Parallele in Homes „Douglas“ 1754 (Tötung des Stiefsohnes), der die Ballade Child Maurice, Ch. II 263ff. als Vorbild hat.

[1]) Der verirrte königliche Jäger (Ll I) erscheint in der Ballade The Kyng and the Hermit, dort auch Gastfreundschaft; ähnlich in King Edward and the Shepherd. (Beide in Ancient Metrical Tales, ed. Hartshorne 1829.) Erkennen des Königs daran, daß er allein im Saale den Hut aufbehält (Ll VI 26) in der Ballade The king and the Tinkler (Scott. Ballads and Songs, ed. Maidment. Edinb. 1859). Der Ring als Erkennungszeichen (Ll IV 19) in Rob. Hood and Queen Katherine, Ch. III 196ff. Das allgemeine Vorbild für solche Abenteuer boten wohl die Geschichten über Haroun-al-Raschid, und für James V. beruhten sie z. T. auch auf tatsächlicher Grundlage, da er ja als Guidman of Ballenguich das Land durchstreift und ähnliche Abenteuer erlebt hatte.

Die Szene (Ll I 20) zwischen dem aus dem Gebüsch hervortretenden James und der anfangs erschreckenden, dann aber gastfreundlichen Ellen erinnert sehr an die Nausikaa-Szene (Od. VI).

Wahl der Umgebung.

Homer läßt die Natur zu Gunsten der menschlichen Umgebung zurücktreten, geht dafür aber bei dieser mit behaglicher Breite auf alles Detail, selbst des einfachen Haushaltes ein. Die Klassizisten dagegen schildern nur aristokratische Umgebung (Waffen, Rüstungen, Pracht bei Hofe, so Arth. VII 240ff., Leon. II 88ff.), und auch dies nur gelegentlich und wenig anschaulich. Die Natur tritt in den Epen Blackmores und Glovers ganz zurück, in Popes Winds. For. ist sie mythologisch belebt, wie bei Homer, ohne aber die griechische Einfachheit und Größe zu besitzen. Bei Ossian verschwindet die menschliche Umgebung, aus der nur Kriegsgeräte beschrieben werden (Schild Cathmors, Temora VII 129, Schlachtwagen Cuchullins, Fingal 11), völlig hinter der erhabenen Natur, die der Dichter „magisch durchtränkt" (Drechsler p. 24). In der Volksballade ist die Schilderung der Umgebung aufs äußerste eingeschränkt. Aus menschlicher Umgebung gibt sie nur gelegentlich einen knappen Hinweis auf Pracht der Kleidung oder Waffen (z. B. Young Waters, Ch. II 342); auch die Landschaft wird nur ganz kurz erwähnt und trägt gern stereotype Züge (vgl. z. B. den Anfang von Rob. Hood and Guy of Guisborne, Ch. III 89, und Ch. III 119, 138). Weit wichtiger wird die Umgebung bei Coleridge, der im Anc. Mar. u. a. die faltige Hand, den grauen Bart, das glitzernde Auge des alten Matrosen erwähnt, wie in Christ. das sechzehnfache Geheul des Hundes, das Aussehen der Geraldine, den Schlüssel und die eisenbeschlagene Tür, das Schnitzwerk und die silberne

Lampe in Christabels Zimmer. Auch kleine Naturbilder gibt er; so schildert er im Anc. Mar. die Sonne und das Meer in ihren wechselnden Färbungen, die schillernden Wasserschlangen, in Christ. die wolkige, kühle Mondnacht im April, das Tanzen des letzten, roten Blattes am Baum usw. Weniger berücksichtigt Southey die Umgebung, so in Joan, wo er nur wenige, heroisch-kriegerische Dinge genauer schildert (Waffen Joan IV, Befestigungen Joan VII), fast nichts dagegen von häuslicher und wenig von landschaftlicher Umgebung bietet (Joan I), während er in Thal. gelegentlich orientalische Landschaftsbilder (Thal. I, VI) gibt und das Innere des Königspalastes farbenprächtig schildert (Thal. I 27).

Von allergrößter Wichtigkeit aber wird die Umgebung bei Scott, der an Detailschilderung, namentlich der menschlichen Umgebung, weit über alle seine englischen Vorgänger hinausgeht. Mit gewissenhaftester Genauigkeit geht er auf das Äußere der Ritter, ihre Sitten und Gebräuche ein (Sittenschilderndes Epos), gibt ferner eingehende Naturschilderungen und zieht auch die überirdische, wie die häusliche Umgebung gelegentlich heran. — Am eingehendsten wird die Umgebung geschildert in den ersten Epen, später nicht mehr so breit; dies gilt namentlich für die kleineren Werke, unter denen Vr nur wenig Umgebungsschilderung hat.

I. Menschliche Umgebung.

Im Vordergrunde steht natürlich

a) die ritterlich-kriegerische Umgebung.

Die ritterlichen Sitten der Zeit werden genau geschildert, so die Zeremonien beim Turnier (Lm V, vgl. auch Lm IV 34), beim Streit (Beißen des Handschuhs als Zeichen der Unversöhnlichkeit, Lm VI 7), bei Verhandlungen (Lm IV), bei der Ritterweihe (M VI), beim Empfang edler Gäste (M I), bei der Hochzeit (Lm VI).

Die Burgen und Schlösser werden eingehend beschrieben mit ihren Türmen und Zinnen, Mauern, Toren und hallenden Torwegen, Wällen und Gräben (z. B. Lm IV 20, M I 1ff., Li I 29), die melancholischen Ruinen mit ihren zerfallenen Türmen und Erkern, ihren geborstenen Pfeilern und Bögen (Lm II 1, M IV 11, R V 3).

Das Äußere der Personen wird stets bei ihrer Einführung geschildert, so besonders Marmion (M I 5): seine kräftige Statur, sein Gesicht mit der Narbe auf der dunklen Wange, dem blitzenden Auge unter der schwarzen Braue, der gefurchten Stirn, dem starken Schnurrbart und dem lockigen, kohlschwarzen, nur an den Schläfen ergrauten Haupthaar. Eingehend, wenn auch nicht ganz so genau beschreibt er ferner: Michael Scott (Lm II 19), Wilton (M I 28), Constance (M II 21), Lindesay (M IV 7), James IV. (M V 9), Douglas (M V 15), Ellen (Ll I 18), James V. (Ll I 21), Malcolm (Ll II 25), Bertram (R I 8), Matilda (R IV 5), Bruce (Li IV 22), Harold (Hd I 8).

Charakteristisch für Scott ist vor allem die genaue, detaillierte Schilderung der Kleidung und Bewaffnung, von denen namentlich die ersten Epen längere Schilderungen geben. Kein noch so geringfügiges Detail übergeht er. In der Schilderung des Yeoman (Lm III 16ff.) wird erwähnt: Kappe mit Georgenkreuz, Horn, Gürtel aus Wolfsfell, Hirschfänger, grüner Rock, der kaum bis zum Knie reicht, Köcher mit Pfeilen, handbreiter Schild, Bogen, Hundeleine. Er schildert die Kleidung des edlen Howard (Lm V 16): flämische Krause über dem geschlitzten und mit Seide gefütterten Lederwams, gelbe Stiefel mit goldenen Sporen, Pelzrock, mit Silber eingefaßte Hosen, Bilboaklinge im breiten, mit Buckeln verzierten Schwertgurt; die Ladye (Lm VI 5) in schwarzem Samtkleid, mit rotem Kopfputz, verziert mit Perlen und Gold und besetzt mit Hermelin, auf der Faust den Falken am seidenen Bande. An Marmions Kleidung (M I 6ff.) erwähnt er: die Rüstung aus Mailänder Stahl, den kostbaren, vergoldeten Helm, mit dem aufsteigenden

Falken als Helmzier, der auch als Wappen in Schwarz auf dem blauen Schilde mit der goldenen Umschrift ist, die blauen, bestickten Zügel, die blausamtene, goldverzierte Schabracke; an seiner Gefolgschaft: Hellebarde, Streitäxte, Lanze, gegabeltes Fähnchen mit Wappentier, schwarze Strümpfe und blaue Wämser. — Ganz genau wird uns ferner die Ausrüstung der deutschen Söldner (Lm IV 18) und der schottischen Krieger (M V 2ff.) geschildert. — In den späteren Epen ist Scott sparsamer in der Beschreibung von Kleidung und Bewaffnung, doch finden wir auch in diesen gelegentlich eingehende Schilderungen dieser Art (z. B. Ll I 23, R I 6ff., Bt III 18, Li III 19).

Sehr eingehende Berücksichtigung erfahren vor allem die Waffen, wie auch bei Homer und Ossian; besonders das Schwert: sword, broadsword, glaive, brand, blade, falchion, claymore (schott). Andere Waffen: bow, arrow, spear, lance; shield, targe, buckler, axe, whinyard (whinger), dagger, mace; cannon, musket, hackbut, harquebuss; in R: pistol, petronel, rapier.

b) Kirchliche Umgebung.

Bei den Vorgängern kaum zu finden: Dom mit Altar und heiliger Lampe (Joan III), Glockenläuten (Christ. 341). Dagegen spielt sie namentlich im Schauderroman eine große Rolle.

Scott räumt ihr in den ersten Epen breiten Raum ein. Er führt uns (Lm II 3ff.) in das Kloster Melrose mit seinen hallenden Hängen und seinen Gräbern[1]), an denen die

[1]) Wohl unter dem Einfluß der Radcliffe, die (Rom. of the For. I., Kap. 2) ein verfallenes Kloster schilderte, in dem unheimliche Stimmen ertönen (vgl. E. Franke), und die uns (Myst. of Ud. I, Kap. 9) bei Mondschein in eine gotische Kapelle mit ihren Gräbern führt. Gräber auch Myst. of Ud. II, Kap. 13. — Verbergen des Schatzes in einem Grabe (R II 18) finden wir schon Rom. of the For. I; beidemal auch rasches Verschwinden einer Gestalt (vgl. Freye p. 45ff.). — Eine feierliche Kapelle schilderte Milton, Penseroso 156ff.

ewige Lampe brennt; wo man neben dem Altar die alten Fahnen sieht, die Fenster mit Heiligenbildern geschmückt sind, und wo die Decken und Säulen mit höchst kunstvoller Architektonik ausgestattet sind. In eine ähnlich feierliche Kapelle treten wir M VI 11; dagegen steigen wir M II 17ff. hinab in schauerlich düstere, unterirdische Gewölbe, wo der Meltau von den feuchten Wänden tropft, so wie es namentlich im „Monk" und bei der Radcliffe geschildert worden war (vgl. Freye p. 37ff.). In Li (IV 21, V 1) ist nur das Läuten der Klosterglocken und die einsame Zelle erwähnt, in Hd (I 6) die Zeremonien bei der Taufe und das Innere des Kapitelsaales (Hd IV 2 mit Büchern, Wappenschildern, Malereien). Die übrigen Epen bieten nichts von kirchlicher Umgebung.

Wir befinden uns, der Zeit gemäß, stets in katholischer Umgebung — nicht weniger als 29 Heilige werden erwähnt — in R ist jedoch nur der in Irland erzogene Redmond katholisch (R II 24). In Ll, und mehr noch in Hd, spielen außerdem heidnische Elemente mit hinein (Ll III 6ff., Hd II 17 Zernebock).

c) Die häusliche Umgebung

tritt zurück, doch gibt Scott auch hiervon allerlei Detail.

So sehen wir in Lm (I 2ff.) die Schloßhalle von Branksome Castle mit den Reisern auf dem Boden und dem Herdfeuer, um das die Hunde lagern, in M (III 3) das einfache Gasthofzimmer, von dessen rauchiger Decke die Schinken herabhängen, in Ll (I 26ff.) das Häuschen der Verbannten, das aber nach aristokratischer Art, ebenso wie die Schloßhalle in R (V 4), mit Kriegs- und Jagdtrophäen geschmückt ist (Waffen, Geweihe, Felle). In R (I 32) blicken wir in das stille Zimmer Wilfrids mit dem unberührten Bett und der glimmenden Lampe; in Li (V 33) sieht Bruce gerührt das Innere seiner väterlichen Burg wieder. In Bt (III 19) und Hd (VI 4ff) finden wir im Innern von Zauberschlössern wunderbare Wandgemälde und festliche Tafeln; in Vr (II 12)

ist aus häuslicher Umgebung nur eine Lampe erwähnt. — Doch hören wir außer diesen Stellen gelegentlich von Trinkgefäßen: goblet (M V 12), bowl, can, flagon, beaker, cup (Ll VI 2, 5), mazer (Li V 34), pipe (M I 4), quaigh (schott. = Schluck, M III 26), von Speisen (Lm VI 6, M III 3) und von sonstigen Gebrauchsgegenständen: table, torch, cresset, tool (M II 18ff.), scythe, plough (Ll III 14), distaff, lamp (Hd II 19).

II. Naturumgebung.

a) Landschaft.

Während in Lm die Natur hinter der menschlichen Umgebung zurücktritt, zeichnet Scott schon in M glänzende Landschaftsbilder (M IV 10ff., 25ff.), und in Ll namentlich tritt die landschaftliche Umgebung sehr stark hervor. Auch in R und mehr noch in Li spielt sie eine wichtige Rolle, während in den kleineren Epen nur vereinzelte und kürzere Schilderungen der Landschaft erscheinen (Ll I 1—16, III 26, V 23, Vr II 1ff., R II 1—3, 7—9, III 8, IV 2ff., Bt III 5ff., Li III 14—17, IV 1, 7, 10, 12, 13, V 1, Hd II 1ff.).

Die Landschaften Scotts sind fast stets bergige Gegenden von wilder Schönheit, jedoch heller als die trüben, weit rauheren Gegenden Ossians, und sie wechseln mit fast jedem neuen Epos: aus der welligen Hügellandschaft von Lm und M mit ihren Burgen und Klöstern führt er uns mit Ll in die Felsenwildnis der rauhen Hochlande, mit ihren düsteren Schluchten, ihren schäumenden Gießbächen, rauschenden Wasserfällen und spiegelnden Seen, deren Zugänge die stolzen Bergriesen bewachen. Während er uns dann in R, Bt und Hd in die etwas mildere, waldige Berglandschaft Nordenglands führt — auch hier jedoch steile Klippen, tiefe Schluchten, Bergströme — zeigt er uns in Li das Weltmeer in Bewegung und Ruhe und die Inselwelt, die es umspült: sturmumtoste Felseneilande von schauerlicher Öde, von deren kahlen Bergen donnernd die Wildbäche in den

düstern See oder ins Meer stürzen. — Spezifisch schottische Begriffe: correi, scaur, brae, cairn, scrae, cleuch, muir, hag, linn, inch.

b) Gestirne.

Die Sterne erscheinen zuweilen als Schicksalsverkünder (Lm I 17); vor allem spielt der Mond eine wichtige Rolle[1]), zuweilen als der vertraute Freund (Ll I 35, III 6, R I 33, Li IV 8), meist jedoch wegen seiner malerischen und stimmungserregenden Wirkung (Lm II 1, R V 4 Ruinen im Mondschein, M VI 11, R I 1 der wolkenumhüllte Mond, vielleicht aus Christ. 18; R VI 2, Li V 15, 19, VI 19, Vr II 1, Bt III 2, Hd II 19). — Doch benutzt Scott auch sehr geschickt die verschiedenen Beleuchtungseffekte der Sonne (zuweilen unter Einfluß der Tageszeitenpoesie, z. B. Ll I 15). Er malt gern die goldenen Strahlen der Abendsonne (M I 1, Ll I 11ff., III 27, R V 1ff., Bt I 12) oder der Morgensonne (Lm II 25, M IV 25ff., Ll III 2, V 1ff., Hd III 2ff.); zuweilen liegt die Landschaft in trüber Dämmerung (Ll III 31, R II 1ff.) oder in dunkler Nacht (Lm I, Ll III 7); nur selten im hellsten Licht der Mittagssonne (R IV 1ff.). — Wie Ossian (Drechsler p. 21) kennt Scott alle Stärkegrade des Windes: wind, breeze, gale, blast, storm, tempest.

c) Flora und Fauna.

Von Pflanzen werden vor allem genannt: oak, hawthorn, hazel, daneben: willow, birch, yew, aspen, ash, alder, elm, pine-tree, fir, rowan, sowie ivy, vine. Blumen: rose,

[1]) Während sich schon Shakespeare sehr empfänglich für die Schönheit der Mondnacht zeigt (z. B. Rom. and Jul. II 2, Merch. V 1), verwenden ihn die klassizistischen Epiker nur gelegentlich wegen seiner malerischen Wirkung (Leon. I 438), ohne ein näheres Verhältnis zu ihm zu gewinnen; bei Ossian erscheint er zumeist als der vertraute Freund (Drechsler p. 21), bei Coleridge (Anc. Mar. 210ff., Christ. 18) wegen seines Stimmungsgehaltes, und auch Southey weiß den Zauber des Mondlichtes dichterisch zu verwerten (Thal. I 1).

violet, hare-bell, heath-bell, blue-bell, lily, primrose, daisy; in Ll (I 12, 26) außerdem: eglantine, fox-glove, night-shade, clematis; ferner besonders: heather und fern. Mehrfach erwähnt ist schott. canna.

In der Fauna haben wir als Haustiere besonders Pferd: horse, steed, charger, courser, palfrey, und Hund: dog, hound, ban-dog, blood-hound, grey-hound, stag-hound, terrier, lurcher, spaniel. — Am Abend leuchtet der Glühwurm, bei Nacht und in düsteren Schluchten ertönt oft der schauerliche Eulenruf (aus Schauderromanen, Christ.), in einsamer Gegend der heisere Schrei des Adlers (öfter auch bei Ossian): eagle, earn (schott.), falcon, hawk, goshawk, heron, merlin, tercelet, osprey. Von anderen Vögeln sind zu nennen: lark, cushat-dove, ptarmigan, linnet, black-bird, black-cock, mavis, merle, bittern, curlew, crow, raven, ouzel, coot, drake. Wild: deer, stag, hart, roe, doe, wild-cat, wolf, hare, leveret. Im und am Meere erscheinen: sea-dog, cormorant, mew, in Flüssen: otter, trout. — In den öden Regionen von Li (I—IV) dagegen fehlt jede Vegetation; sie werden nur belebt durch Adler, Wölfe und Bergwild.

III. Übernatürlicher Apparat.

Wie die Klassizisten verwenden Ossian und die Volksballade außer Donner und Blitz und Zaubersprüchen in der Regel keine äußerlich wahrnehmbaren Zaubermittel (von „glamour“ hören wir in Gipsie Laddie, Ch. IV 61, von „gramarye“ in K. Estmere, Ch. II 49). In Coleridges Anc. Mar. dagegen finden wir nicht nur ein elfisches Licht erwähnt (275), sondern auch ein durchsichtiges Geisterschiff (185) und Geisterstimmen (352, 396ff.); in Christ. den glitzernden Zauberblick der Dämonin (256, 581), die als solche den Menschen nur entkleidet erkennbar ist (253), aber sofort vom Hunde gewittert wird (147), wie ferner in ihrer Nähe das Herdfeuer unruhig aufzuckt (158). Dazu kommen schauriger Eulenruf (3) und bleicher Mondschein (18) als wirksame Hilfsmittel. Southey endlich führt uns

in Thal. in die Domdaniel Caverns unter dem Meere und bringt von Zaubermitteln: Ring, Pferd, Garn, eine sprechende Bildsäule u. a. m. (Thal. II).

Scott macht von dem übernatürlichen Apparat nur Gebrauch in Lm, Vr, Bt, Hd und übernimmt namentlich für Lm manches aus Christ. Wie dort (44) spüren wir an dem sullen moaning sound (Lm I 12) die Nähe von Geistern, die ebenfalls von den Hunden gewittert werden (ähnliches Verhalten der Tiere Lm IV 15, Hd II 16).[1]) Ebenso haben wir als Stimmungserreger Eulenruf und Mondschein (Lm I 13, 15). — In Lm II (1—23) sind wir am Grabe des Zauberers und hören das Flüstern von Geisterstimmen. Wir erfahren von einem Elfentanz (Lm I 15); ferner spielt ein Zauberbuch (Lm II, III) eine Rolle, wie ein Zauberspiegel, der die Geliebte zeigt (Lm VI 17).[2]) — In Vr (II 14ff.) finden wir am Eingang des geheimnisvollen Gemaches, in dem die Vision erscheint, zwei Bronzestatuen (Destiny und Time), deren eine die Tür mit ihrer Keule sprengt. — In Bt und Hd erscheinen Zauberschlösser[3]), düster und unheimlich von außen, doch innen voll schöner Jungfrauen (Bt I 13); mit warnender Inschrift (Bt III 16), Zauberwesen und märchenhafter Pracht, aber auch unheimlichen Gängen (Bt III 33); endlich in Hd (VI 2ff.) geschmückt mit den Wappen der durch ihre Frauen ermordeten Bewohner, deren Hochzeitsmahl noch auf den Tischen steht, während in den Betten ihre Gebeine modern. — In den

---

[1]) Vgl. E. Franke; für das Folgende auch Staake, A critical introduction to Sir W. Scotts „Lay of the Last Minstrel". Meerane, Programm 1888.

[2]) Ein Zauberbuch finden wir schon bei Chaucer (Franklin's Tale 369ff. ed. Morris), Ariost (Orl. fur. II 12ff.), Spenser (F. Q. I 1, 29ff.), in Leydens Ballade Lord Soulis (vgl. E. Franke), wie auch im „Monk" (III, Kap. 10); einen Zauberspiegel in F. Q. III 1, 8 und im „Monk" I, Kap. 7.

[3]) Zauberschlösser boten Ariost (Alcinas Palast, Orl. fur. III 8ff.), Tasso (Armidas Garten und Schloß, Ger. lib. XVI), danach Spenser (F. Q. I 4, 4ff.) und Southey (Thal. VI).

anderen Epen, die keine übernatürlichen Vorgänge enthalten, wird dennoch zuweilen überirdisches Detail erwähnt, so magische Zeichen (M III 20), Friar Rush (M IV 1, aus Allegro 104), ein Schwert, das beim Nahen des Feindes die Scheide verläßt (Ll II 15, wie es Scott in der Hrolf Kraka-Sage vom Schwerte Skofung gelesen hatte); endlich wird ein magisches Licht erwähnt (Li I 21, aus Anc. Mar. 275; vgl. Brandl, Coleridge p. 214).

Aus schottischem Aberglauben stammen Worte wie: Taghairm, Benshie, wraith.

IV. Ort und Zeit der Handlung.

Ort. Die Klassizisten wählen als Schauplatz gern den griechischen Boden, z. B. Glover (Blackmores Arth. dagegen spielt in England und Frankreich); der Schauplatz Ossians ist Schottland, Irland und Norwegen (Drechsler p. 21), der der Balladen zumeist Schottland oder Nordengland, während Coleridges Anc. Mar. nicht streng lokalisiert ist, Christ. im Lake District spielt und Southey in Joan Frankreich, in Thal. den Orient als Schauplatz wählt.

Scott gehört zu den bodenständigen Dichtern, die ihre Heimat zum Thema und Hintergrunde ihrer Kunst machen. Als Ort der Handlung finden wir zumeist Schottland: Lm spielt in der Umgebung von Edinburg (Branksome Castle, Melrose), M an der Südgrenze von Schottland (I Norham, II Lindisfarne, VI Flodden), auf dem Wege nach Edinburgh (III, IV) und daselbst (V), Ll am Loch Katrine und in Stirling (V 19ff., VI), Li auf den Hebriden (I—IV), an der Westküste Schottlands und bei Stirling (Bannockburn VI). Der Schauplatz der übrigen Epen ist Nordengland: in R Yorkshire (Barnard Castle am Tees, Rokeby Castle), in Bt Cumberland (Lake District), in Hd Durham. — Nur in Vr, das in Spanien spielt, verläßt Scott den britischen Boden.

Zeit. Die Klassizisten suchen ihre Stoffe mit Vorliebe im klassischen Altertum (Pope, Glover), oder doch in

sagenhafter Vorzeit (Blackmore); Ossians Epen spielen etwa im 3. Jt. n. Chr. Erst seit der besseren Bekanntschaft mit den Volksballaden wählte man als Zeit vor allem das Mittelalter, so auch Southey in Joan, Coleridge in Christ., sofern man nicht nach Art des Märchens zeitlos blieb, wie Coleridge im Anc. Mar., Southey in Thal.

Scott geht, ähnlich wie später in seinen Romanen, nicht sofort ins eigentliche Mittelalter zurück; in seinen ersten Epen, den Hauptwerken, führt er uns in das 16. Jt.: Lm spielt um 1550, M 1513, Ll um 1540; d. h. er wählt eine Zeit, für die ihm einerseits reiche Quellen zur Verfügung standen, und die ihm andererseits erlaubte, das untergehende mittelalterliche Rittertum noch in letztem Glanze zu schildern. Erst in den späteren Epen geht er dann weiter zurück ins eigentliche Mittelalter: so spielt der Rahmen zu Vr kurz vor 714, Bt wohl unter den Plantagenets, die darin eingeschobene Lyulph's Tale in der Arthur-Zeit, Li 1307—13, Hd wohl im 9. Jt. In späterer Zeit spielen nur: die Rahmenerzählung zu Lm: um 1700, R: 1644, der Rahmen zu Bt: im 18. Jt. Die Bilder in Vr erstrecken sich von 714 bis 1811.

Jahreszeit. Im Gegensatz zu Ossian, der den melancholischen Winter bevorzugt (Drechsler p. 22), doch in Übereinstimmung mit den übrigen epischen Vorgängern befinden wir uns in Scotts Epen stets in der schönen Jahreszeit, im Frühling: Li I—IV, im Sommer: Lm, R, Bt, Li V, VI, Hd, im Spätsommer: M, Ll.[1])

Tageszeit. Die Handlung spielt zu allen Tageszeiten, nicht selten aber auch bei Nacht: Lm I, II 1—23, V 8ff., M II 17ff., III 27ff., V 20ff., Ll IV 29ff., Vr II, R I, V, Li III 26ff., V 13ff., Bt III, Hd I 14ff., II 16ff.

[1]) Doch gibt Scott in den Introductions zuweilen schöne Herbstschilderungen (M Intr. I, Li Intr. I, Hd II 2), während er den Winter nur sehr selten und nicht so gut schildert (M Intr. IV, V); vgl. Veitch, History and Poetry of the Scottish Border, p. 511.

Auffassung.

Homer steht objektiv betrachtend hinter seinen Gestalten; seine Auffassung ist i. a. pathetisch, erlaubt aber zuweilen eine humoristische Behandlung. Die Klassizisten dagegen bleiben stets rein pathetisch und meiden den Humor. Ossian teilt mit ihnen das hohe Pathos und die Humorlosigkeit, unterscheidet sich aber scharf von ihrer verstandesmäßigen Art, indem er alles von der Gefühlsseite auffaßt, und zwar ist es elegische, weltschmerzliche Stimmung, die bei ihm herrscht (Drechsler p. 24ff.). Die Volksballade liebt derben Humor (z. B. Robin Hood-Balladen; K. John and the Bishop, Ch. I 403; K. Edward and the Tanner of Tamworth, Ch. V 67; Friar in the Well, Ch. V 100), wenn sie es auch i. a. vermeidet, in pathetische Balladen, wie Chevy Chace, Edom o'Gordon, Sir Cauline usw., die oft tragischen Ausgang haben, Komik einzumischen. Charakteristisch ist für sie die naive Mitempfindung, die der Sänger oft hervortreten läßt. Diese starke Mitempfindung durchwärmt ebenso Coleridges Anc. Mar. und Christ., die aber keinen Humor haben. Die Vorliebe für das Seltsame und Geheimnisvolle teilt mit ihm Southey in Thal., während für sein freiheitliches Jugendwerk Joan eine stark betonte humanitäre Tendenz bezeichnend ist. Auch er ist stets rein pathetisch.

Mehr als bei diesen Vorgängern spiegelt sich in Scotts Epen seine Persönlichkeit wieder. Wir erkennen an der Auffassung des Stoffes den warm empfindenden Menschen, den mannhaften Charakter, voller Liebe zur schottischen Heimat, mit heiterem Naturell und starker Empfänglichkeit

für das Geheimnisvolle, zugleich aber mit dem scharfen Blick des Historikers für realistisches Detail.

I. Direkt zeigt sich die Auffassung Scotts in dem persönlichen Hervortreten des Dichters, wie wir es bereits für die Balladen und für Coleridge bemerkt hatten. Scott hat das lebhafteste Interesse am Schicksal seiner Personen, fühlt und leidet mit ihnen. Diese Anteilnahme äußert sich vor allem in mitempfindenden Ausrufen und Anreden (haste, holy Friar! Lm V 22; Murdoch! prove thy speed Ll IV 26; Now, gallant Saxon, hold thine own! Ll V 16; judge, what Clara must have felt M V 18; Oh, blame her not! Li VI 9, Bt II 23). Die enge Verbindung des Dichters mit seinem Stoff zeigt sich ferner in ganz persönlichen Bemerkungen und Rückblicken im Ich-Ton (Crichtoun! . . Oft have I traced within thy fort . . M IV 11; I could trace each step they trode M IV 23; Blackford! on whose uncultured breast, . . A truant-boy, I sought the nest M IV 24; Mine own romantic town! M IV 30; Hd IV 8, 9; Nachruf an Leyden Li IV 11; Erinnerung an die Kriegsjahre Li VI 1ff.), wie in dem persönlichen Gepräge, das seine Reflexionen zuweilen zeigen, so die wehmütige Betrachtung des alten Minstrels (Lm IV 1ff.), so besonders die Gedanken über Patriotismus, die in einem begeisterten, höchst persönlichen Preise Schottlands gipfeln (O Caledonia! . . Land of my sires! what mortal hand | Can e'er untie the filial band, | That knits me to thy rugged strand! etc. Lm VI 2ff.).

In der Regel können wir die Auffassung nur

II. indirekt erkennen, und zwar äußert sie sich hier als

a) Interesse und Freude des Dichters an gewissen Dingen. So finden wir

1. Freude am Heroisch-Mannhaften, wie schon meist bei den Vorgängern, außer in Coleridges Anc. Mar. und Southeys Joan (vgl. auch Thal. I 26), die das allgemein Menschliche voranstellen.

Scott dagegen ist durch und durch ein Vertreter rein

heroischer Betrachtungsweise. Im Gegensatz zu Joan, wo die Leiden des niederen Volkes breit ausgemalt werden, besingt er die kühnen Waffentaten hervorragender Helden, während die Schrecken des Krieges entweder völlig übergangen, oder doch nur als ein notwendiges Übel hingestellt werden. Diese heroische Betrachtungsweise ist stärker selbst als sein schottisches Nationalgefühl. Auch der Gegner besitzt, wenn er tapfer ist, die Hochachtung des Dichters, und eifrige Schotten, wie Leyden und Jeffrey, waren entrüstet über die Courtoisie, mit der die Engländer in M und Li behandelt waren.

Insofern als die äußeren, heroischen Waffentaten fast sein ganzes Interesse absorbieren, hängt damit zusammen seine Betrachtungsweise ab extra, ohne tiefere Grundgedanken, die innere Konflikte zwar nicht vermeidet — in M und R steht das Walten der Leidenschaften sogar im Vordergrunde — aber doch nicht tiefer verfolgt und meist in heroischem Sinn löst. Im Konflikt zwischen Liebe und Ehre siegt meist die Ehre: Clare sendet selbst den kaum gefundenen Geliebten in den Kampf zur Wiederherstellung seiner Ehre (M VI 10); Ellen bittet nicht für den Geliebten, sondern für Roderick Dhu, der ihren Vater unterstützte (Ll VI 29); aus Ehrgefühl entsagen den Geliebten Wilfrid (R VI 30) und Isabel (Li IV 27) und hält Ronald sein Gelöbnis gegenüber der ungeliebten Edith (Li II). So siegt ferner die Clansehre über die Mutterliebe (Lm IV 25). — Da wo umgekehrt die Liebe über Ehre und weibliche Zurückhaltung siegt, führt sie in Schande und Tod (Constance M II), oder der Dichter entschuldigt die Heldin ausdrücklich (Li VI 9). Die Kindesliebe erweist sich als stärker denn die geschlechtliche Liebe (Ll II 31, R VI 29), doch wird in beiden Fällen die Ausführung des Opfers nicht verlangt. Siegreich dagegen bleibt treue Liebe gegenüber äußerem Zwange (Lm, M); auch die christliche vergebende Liebe siegt über die Rachsucht (M VI 8, R IV 24, VI 11). — In den Konflikten der Ehre allein siegt die Mannesehre über politisches Interesse (Ll IV 31, V 12, 14, Li II 15ff.),

Freundestreue über persönliches Interesse (Ll V 20); da wo die Ehre durch Ruhmsucht und Habgier unterdrückt wird, gehen die Schuldigen zu Grunde (Marmion, Bertram, Oswald); aber selbst bei ihnen bricht noch vor dem Tode das Ehrgefühl und die Reue siegreich durch (außer bei Oswald).

Der vorherrschenden Betrachtungsweise ab extra entspricht der Mangel an Reflexion, die wir nur selten und meist in knapper Form finden (s. Komposition). Scott zeichnet sich durch Frische und Anschaulichkeit aus, macht aber auf Gedankentiefe keinen Anspruch.

2. Liebe zum Nationalen (Patriotismus). Blackmore besingt einen englischen Sagenkönig; bei Pope finden wir gelegentlich Schmeicheleien auf englische Herrscher und britischen Nationalstolz (Winds. For. 327, 384 ff.). Ossians Helden sind erfüllt von Liebe zu ihrer rauhen und trüben Heimat; auch die Balladen zeigen zuweilen nationale Färbung (z. B. Chevy Chace, Ch. III 303 ff.). Coleridge dagegen hat nichts Nationales im Anc. Mar. und Christ., und Southey zeigt sich in Joan sogar direkt vaterlandsfeindlich (Erzählung des alten Bauern und der Isabel von der Grausamkeit der Engländer Joan II, V).

Um so stärker, mehr als bei allen diesen Vorgängern, tritt das Nationalgefühl hervor bei Scott, der, abermals im Gegensatz zu Joan, stets die Taten seines Volkes verherrlicht. Seine Persönlichkeit und Dichtkunst wurzelt mit allen Fasern im heimatlichen Boden Schottlands, und man hat Scott treffend mit Antäus verglichen, der aus dem mütterlichen Boden stets neue Kraft schöpft.[1]) Rührenden Ausdruck gab er selbst diesem Gefühl in den schlichten Worten zu Irving: „If I did not see the heather once a year, I think I should die."

---

[1]) Veitch, History and Poetry of the Scott. Border, p. 496 sagt: „As far as locality can influence or modify genius, the Border country made Walter Scott"; und D. Masson, British Novelists and their Styles, Cambridge 1859, p. 163 nennt ihn treffend „the Scotchman" und den genius loci von Edinburg.

Sein Patriotismus zeigt sich nicht nur in der Stoffwahl und in dem hohen Pathos, das stets einsetzt, sobald Schottland das Thema ist, z. B. in der Apostrophe an Schottland (Lm VI 2)[1]), in der Verherrlichung des Bruce (Li II 31), sondern auch in der liebevollen Schilderung der schottischen Landschaft, so in der Beschreibung von Edinburg (M IV 30), im Vergleich englischer mit schottischer Landschaft (R II 3). Das Thema ist stets vom Standpunkte eines Schotten angeschaut; auch wenn er, wie in M, die Niederlage seines Volkes schildert, stehen doch ersichtlich seine Sympathien auf seiten der Schotten, deren Tapferkeit er in schönen Versen preist (M VI 34). Das schottische Clansbewußtsein, das ihn in Lm beherrschte und dort zum Barden seines Geschlechtes werden ließ, ist in M eben zu einem britischen Patriotismus erweitert. Am stärksten äußert sich dieser großbritische Nationalstolz in Vr, das dem Preise Wellingtons gewidmet ist.

3. Freude am Seltsamen und Geheimnisvollen. Nachdem durch Ossian der Sinn für das Geheimnisvolle und Mystische geweckt worden war, den weder die Klassizisten noch die Volksballaden besaßen (welche Geistererscheinungen mit naiver Selbstverständlichkeit, ohne ungewöhnliches Beiwerk schilderten), hatten Coleridge und der Schauderroman alles von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet. — Bei diesen fand nun Scott mancherlei Elemente, die er dann in sich vereinigte, so: α) die Empfänglichkeit für die Schönheit der gotischen Ruinen und die feierliche Stille des Klosters (Lm II — Schloß- und Klosterromantik). — β) Geisterspuk, Zaubereien, nächtlicher Eulenruf, Nähe von Gräbern (Lm), düstere, schauerliche Gewölbe (M II), Morde und alte Geheimnisse (R), Kämpfe mit Dämonen (Bt, Hd), Erscheinen Totgeglaubter (Lm, M, R) u. a. m. (Schauderromantik). —

[1]) Verse, für die E. Franke Parallelen bei Cowper, Burns, Hogg findet, doch vgl. auch Leydens „Scenes of Infancy" 1803. Poet. Remains, ed. Morton. London 1819, p. 374.

γ) Räuberleben im Walde mit dem Reiz gefahrvoller Abenteuer (R—Räuberromantik). — δ) Einsame und wilde, aber schöne Landschaft mit dunklen Schluchten und bleichem Mondschein (Ll, Li—Landschaftliche Romantik).[1])

4. Freude an gutem Ausgang. In befreiendem Gegensatz zu der tränenseligen Sentimentalität des 18. Jahrhunderts und der trüben Melancholie Ossians steht Scotts gesunder Optimismus, der am Schluß stets eine glückliche Vereinigung der Liebenden herbeiführt, die Guten meist belohnt und die Bösen bestraft. Freilich geschieht dies ohne pedantische Moral, wie er überhaupt nach Balladentradition jede moralische Tendenz vermeidet.

Die heitere Auffassung des Dichters tritt ferner zutage als

b) Humor, den Scott sehr viel und glücklich später in seinen Romanen verwendet. In den Epen freilich ist er fast stets pathetisch: der Humor fehlt zwar auch hier nicht völlig, spielt aber nur eine sehr geringe Rolle. Wir finden ihn in der Zeichnung von Gestalten wie Gilpin Hornor (Lm; doch ist dieser mehr boshaft als komisch), stärker beim Friar John (M I), der allerdings nur eine Episodenfigur bleibt. Ein wenig humoristisch ist endlich die Szene Bt I 16ff. — Außerhalb dieser drei Epen aber fehlt Humor. Die Personen scherzen allerdings zuweilen und können herzlich lachen (Ll II 11, VI 5ff., R V 14), aber der Dichter selbst behält stets den ernsthaften Ton bei, wenn wir von einigen schalkhaften Bemerkungen absehen (Lm V 27_{11}, M II 2_{19}). — Satire liegt Scott i. a. fern; nur in der Zeichnung einiger Mönchsgestalten (Friar John M I, Mönche Hd IV) finden wir leicht satirische Färbung.

Besonders charakteristisch für Scotts Auffassung ist sein Sinn für

[1]) Dagegen folgt Scott keinem Vorgänger, sondern ist originell in der Verherrlichung mittelalterlichen Rittertums, der eigentlichen Ritterromantik.

c) realistisches Schauen, wie es in dieser Weise bei keinem Vorgänger zu finden war. Noch weiter als die Klassizisten war der aus der Ferne betrachtende Ossian von realistischem Schauen Homerischer Art entfernt (Drechsler p. 25). Dagegen brachten die Balladen nicht selten realistische Einzelheiten (z. B. wird in The Jew's Daughter, Ch. III 233 das Verbluten des Knaben und das Zerschneiden des Körpers geschildert: in Chevy Chace, Ch. III 303 kämpfen die Helden, bis sie schwitzen), wie auch Coleridge und Southey allerlei realistisches Detail boten (s. Umgebung).

Hier tritt nun die Eigenart Scotts besonders deutlich hervor. Sein fast Homerischer Blick fürs Detail war schon bei der Umgebung in der genauen Schilderung von Sitten, Kleidung und Bewaffnung hervorzuheben (s. d.). — Sein historischer Realismus geht nicht selten bis zur Lehrhaftigkeit (Lm V 7, Ll I 29). Wie sein alter Minstrel in der Art der Balladensänger beständig die Wahrheit seiner Angaben beteuert (Lm II 22, IV 34, VI 5), so betont Scott selbst in den folgenden Epen wiederholt die historische Echtheit und Objektivität seiner Darstellung durch Angabe seiner Quellen (As feudal statutes tell M V 3; Such acts to chronicles I yield M V 34; Erwähnung von Hall, Holinshed M VI 38, von Hailes, Barbour Einl. zu Ll). Er bemüht sich ferner, dem mittelalterlichen Stoff ein möglichst echtes Gewand zu geben: so legt er Lm in den Mund eines alten Minstrels, der mancherlei aus alter Zeit noch selbst gesehen und gehört hat; so fügt er in M einen Envoy Chaucerscher Art an, verbrämt alle Epen wissenschaftlich durch einen gelehrten Kommentar; vor allem aber sucht er den Eindruck des Altertümlichen zu erwecken durch archaistische Sprache und ausgiebige Verwendung der mittelalterlichen Fachausdrücke, die häufig erklärende Anmerkungen nötig machen. Die Worte „part in peace“ (M II 32) sind eine wörtliche Übertragung des „vade in pace“, das in der Tat bei den Inquisitionsverhandlungen gebraucht wurde;

ebenso ist die Hymne Lm VI 31 nur eine zusammenfassende Übersetzung des „Dies irae". Ausdrücke wie „largesse" (M I 11), „a hall" (M V 17) sind direkt dem mittelalterlichen Leben entlehnt; u. a. m.

Auch abgesehen vom Historischen strebt Scott nach Realismus in der Sprache: er sucht nicht das glatteste, sondern das treffendste Wort, seine Ausdrucksweise ist daher nicht elegant, sondern oft sehr rauh, um so mehr als er vielfach unpoetische Worte einmengt und vor dem Derben, ja Vulgären in den Reden niederer Personen nicht zurückschreckt (z. B. M I 24, IV 3, ferner in den Reden Blounts und der Soldaten Ll VI 5ff.). — In diesem Streben differenziert Scott die Sprache seiner Personen in individueller Weise nach Stand und Charakter. Der einfache Bogenschütze Wat Tinlinn (Lm IV 6) und der rauhe Deloraine (V 29) sprechen anders als die Ladye, Blount (M) derber als Fitz-Eustace oder gar die salbungsvolle Äbtissin (M V 31), die rohen Soldaten (Ll VI 2ff.) anders als Ellen, deren edle, aber einfache Sprache wiederum von der höfischen, bilderreichen Ausdrucksweise des Königs abweicht. Die Sprache des Pförtners Harpool (R V 9ff.) unterscheidet sich von der der Matilda, die des derben Edward und des wilden Lorn (Li II, III) von der würdevollen Sprechweise des Bruce oder Argentines. Diese Differenzierung finden wir auch in den kleineren Epen, so zwischen der Sprache des Prälaten und des Königs (Vr II), des überredenden Arthur und der trotzigen Gyneth (Bt II 20ff.), des wilden Harold und der vorsichtigen, schlauen Mönche (Hd I, IV).

Freilich hat Scotts Realismus eine Grenze, da wo nämlich der Dichter dem Historiker Halt gebietet: Personen wie Sitten sind doch stets poetisch idealisiert, und das Bild, das er uns vom Mittelalter gibt, ist trotz aller realistischen Einzelheiten keineswegs ganz echt. — Dennoch bedeutet seine historisch-realistische Art des Schauens einen großen Fortschritt gegenüber seinen Vorgängern, insofern als Scott

damit die Schauder- und Zauberromantik seiner Vorgänger im Epos und Roman überwindet.[1]) Nur in Lm, Bt, Hd finden wir noch Reste davon in dem übernatürlichen Apparat (s. d.).

[1]) Scott geht weiter zur Lebensromantik, die er freilich nicht wie Wordsworth in der alltäglichen Gegenwart, sondern meist im Mittelalter sucht. — Herford, The Age of Wordsworth, Introd. p. XXIV Anm. unterscheidet zwei Arten romantischer Betrachtungsweise: „the one pursuing the image of the past as a refuge from reality, the other as a portion of it: the mediævalism of Tieck, and the mediævalism of Scott" (in Marg. Ball, Sir Walter Scott as a critic of literature, Columbia University Studies in English. Series II, vol. II, nr. 1, p. 10. Anm.).

Komposition.

Homer beginnt seine Darstellung erst gegen Ende der Handlung, um dann nachholend zu berichten, geht also deduktiv vor und liebt es, Episoden einzuschieben. Die Klassizisten Blackmore und Glover setzen gleichfalls mit der obligaten Anrufung der Musen ein, gehen aber im wesentlichen induktiv vor. Die straffere Komposition des Leon. unterscheidet sich dabei vorteilhaft von der Technik Blackmores, der endlose Berichte (Arth. II, III, IV) einschiebt. Ossian hat eine dramatisch bewegte, abrupte Erzählungsweise, die viele Nachholungen erforderlich macht und manches unklar läßt (Drechsler p. 30ff.). Die Ballade geht mit wenigen Ausnahmen induktiv vor. Nach ganz knapper Skizzierung der Vorgeschichte, oder ohne jede Vorbereitung einspringend, beginnt sie sofort mit dem erregenden Moment, d. h. dem Eintritt der bewegten Handlung, und geht mit dramatischer Bewegung[1]) in sehr großer Geschwindigkeit auf ihr Ziel los, ohne Pause oder Episode irgend welcher Art. Coleridge beginnt ebenfalls ohne Exposition und springt in medias res, um dann nachholend zu berichten (Anc. Mar.), oder setzt mit einem Stimungsbild ein (Christ.) und führt dann in loser Weise einzelne szenische Bilder vor (der erste Gesang von Christ. besteht nur aus einer Folge von drei Gemälden; vgl. Brandl, Coleridge p. 222). In Christ. arbeitet Coleridge, wie die Schauderromane, mit einer höchst wirksamen Verhüllungstechnik (Verschweigen des furchtbaren Anblicks der

[1]) Vgl. G. M. Miller, The dramatic Element in the Popular Ballad. Univ. of Cincinnati, Bulletin 19.

Dämonin), die wir auch bei Scott finden werden. Southey setzt in Joan nach klassizistischer Art ein, in Thal. mit einer stimmungsvollen Landschaftsschilderung, geht im allgemeinen induktiv vor, schiebt jedoch gern Episoden ein (z. B. Vision, Joan IX, Erzählung des Aswad, Thal. I).

Scott folgt in den wesentlichen Punkten Coleridges Kompositionsweise, wie im einzelnen noch zu zeigen sein wird.

I. Der Rahmen.

Wie Macpherson seine Heldensänge von dem Barden Ossian vortragen, Coleridge den Anc. Mar. von dem alten Matrosen erzählen ließ, so legt Scott Lm in den Mund des alten Minstrels, dessen Geschichte den Rahmen bildet. Sie leitet das Epos ein und schließt jeden einzelnen Gesang ab (ähnliche Schlüsse auch M IV und Li I). — In Bt ist sogar zweifache Umrahmung. Äußerer Rahmen: moderne Liebesgeschichte, innerer Rahmen: Geschichte des Barons von Triermain, dem die Abenteuer Arthurs in Lyulph's Tale berichtet werden. Wir haben hier eigentlich zwei verschiedene Geschichten in loser Verbindung. — In Vr werden die einzelnen Bilder im Rahmen einer Vision vorgeführt, wobei das Ganze außerdem von patriotischen Versen des Dichters eingeleitet und beendet wird (Vr I, III). — In Ll, Li, Hd haben wir als Umrahmung dafür nur einige Spenserstrophen am Anfang jedes Gesanges, die als lyrisches Präludium die Erzählung einleiten und am Ende das Ganze abschließen. — M und R haben keinen Rahmen, sondern nur am Schluß des Epos ein Nachwort, M in Gestalt eines Envoy in der Art Chaucers (an den auch der Schluß von Li erinnert: Go forth my song.. < Go litel book.. Troil. and Cress. V 1786), R in Form eines kurzen, vierzeiligen Epilogs. — Die langen Introductions, die in Form von Episteln an vertraute Freunde jedem Gesang in M vorangestellt sind, bilden keinen eigentlichen Rahmen, da sie mit dem Inhalt des Epos in fast gar keinem Zusammenhang stehen und Scott selbst daran dachte, sie getrennt zu veröffentlichen. —

Der Rahmen ist stets in glatterem, modernerem Englisch abgefaßt als das eigentliche Epos.

II. Das eigentliche Epos.

Scott ist im wesentlichen induktiv, insofern nämlich, als fast alle wichtigen Ereignisse vor unsern Augen stattfinden. Nur in wenigen Fällen bleiben entscheidende Vorgänge hinter der Scene und werden nachholend berichtet (Marmions nächtlicher Kampf M IV 19ff., Oswalds Pläne R VI 7ff., Schlachten Ll VI 15ff., R I 12ff.).

a) Einsetzen der Handlung.

Die Darstellung setzt in Lm, Ll und Li mit dem Eintritt der bewegten Handlung ein (ungefähr ein Drittel der Gesamthandlung liegt als Vorgeschichte vor Beginn des Epos). In M und R geht er noch mehr in medias res, indem er bei M ungefähr in der Mitte anfängt, bei R sogar noch später, und die Vorgeschichte durch Berichte nachholt (M II 27ff., R IV 6ff., 19ff.; bei der Einführung neuer Personen Lm II 31ff., R I 24ff.). In Bt endlich wird die Exposition in eine besondere, eingeschobene Erzählung verlegt, während Hd ab ovo beginnt. Nur Vr schickt eine längere, reflektorische Einleitung voraus (Vr I). — Der Anfang der einzelnen Gesänge erfolgt meist reflektorisch oder stimmungsvoll mit einem schönen Bilde (ähnlich wie Christ.), auch da, wo keine besondere Einleitung ist, wie in Lm und R. Nur in M sind die Anfänge rein episch gehalten, außer M I. — Nach einem solchen einleitenden Stimmungsakkord bringt der Dichter meist gleich ein wichtiges Ereignis. Sofort werden dann auch die Hauptpersonen eingeführt, und zwar, in Lm und M namentlich, nach Balladenart, als ob sie uns bereits bekannt wären.

b) Weiterentwicklung der Handlung.

Die epische Erzählung schreitet nun in raschem, aber nicht immer gleichmäßigem Tempo vor, in äußerst frischer und lebendiger Weise, unter Verwendung aller stimulieren-

den Hilfsmittel, besonders der direkten Rede (s. d.), so daß die Darstellung zuweilen fast dramatische Form annimmt, namentlich an einigen Stellen, wo die Namen der Sprechenden als Überschriften den Reden vorangestellt sind (Lm I 15ff., V 19ff., Ll IV 4ff., 10ff.). — Diese schnelle

1. dramatische Bewegung teilt Scott mit der Volksballade, wie mit Ossian (s. o.). Besonders tritt die dramatische Anlage hervor in dem häufigen Orts- und Situationswechsel[1]), wodurch jeder Gesang in mehrere

2. Situationsbilder zerfällt, die, stets mit malerischem Verständnis gezeichnet, an uns vorüber ziehen in der Art, wie es schon bei Christ. bemerkt worden war. Auf diese Weise können wir Scotts Epen in eine Reihe aufeinanderfolgender Bilder zerlegen, die gern gegensätzlicher Art sind, z. B.:

Lm I. Ruhiges Schloß 1—19 | Nächtlicher Ritt 20ff.
II. Düsteres Kloster 1—23 | Heiteres Stelldichein 25ff.
III. Zweikampf 1—7 | Koboldstreiche 8—22 | Alarm 24ff.
IV. Ankunft der Verbündeten 1—14 | Anmarsch der Feinde 16ff.
V. Kriegslager 1—9 | Die Liebenden 10—13 | Zweikampf 14ff.
VI. Frohe Hochzeitsfeier 1—27 | Ernster Pilgerzug 28ff.
M I. Glänzende Gäste 1—18 | Der düstere Pilger 19ff.
II. Heiterer Besuch der Nonnen 1—16 | Das unheimliche Gericht 17ff.
III. Rast im Gasthof 1—26 | Nächtlicher Ausritt 27ff.
IV. Begegnung im Walde 1 10 | In Crichtoun 11—22 | Vor Edinburgh 23ff.
V. Kriegslager 1—6 | Glanzvolles Hoffest 7—17 | Heimliche Unterredung 18—26 | Ritt der Nonnen 27ff.
VI. In Tantallon 1—15 | Vor Flodden, die Schlacht 16ff.

In solcher Weise ließen sich auch die übrigen Epen in einzelne Bilder zerlegen. — Die Verbindung zwischen den

[1]) Das ruckweise Vorgehen in Lm führt Brandl (Aufnahme p. 68) auf den Einfluß des „Götz“ zurück.

einzelnen Bildern erfolgt zumeist, indem wir mit den Personen den Weg zwischen den verschiedenen Schauplätzen zurücklegen, zuweilen jedoch auch durch plötzlichen Sprung. Dieser wiederum geschieht entweder ohne jede Vermittlung (Lm II 25, Ll III 25, R VI 23, Li IV 21), oder wird durch eine nüchterne Bemerkung angekündigt (Now leave we . . Lm V 13; M V 18; Shift we the scene M V 27; I turn me Ll IV 8; With Bruce . . bides the tale Li III 12).

Daß bei so häufigem Wechsel des Ortes keine Einheit der Zeit herrschen kann, ergibt sich fast von selbst. Lm beansprucht 3 Tage und 3 Nächte, M ungefähr 1 Monat, Ll 6 Tage, R 5 Tage, Li 7 Jahre. Die kleineren Epen erstrecken sich über längere Zeiträume: in Bt (II 11) ist ein zeitlicher Sprung von 15 Jahren, auch in Hd (I 20) ein Sprung über eine Reihe von Jahren; die Bilder in Vr erstrecken sich gar über 11 Jahrhunderte. — Am meisten ist die Einheit der Zeit noch gewahrt in Ll, wo auf jeden Gesang gerade ein Tag entfällt; dagegen drängen sich in M, R, Li die ersten 5 Gesänge auf einige Tage zusammen, während vor dem 6. Gesang eine längere Pause ist. — Ebensowenig besteht endlich eine Einheit der Handlung. die stets mindestens zweiteilig ist. Jedoch haben wir immer Ansteigen der Handlung bis zum Schluß hin, außer in Lm, wo der 6. Gesang eigentlich überflüssig ist.

Schon bei den Situationsbildern sahen wir die Neigung Scotts, mit

3. Gegensätzen zu arbeiten, ein Kunstmittel, das als solches seine epischen Vorgänger wenig oder gar nicht gepflegt hatten, das aber dem Schauderroman nicht fremd war. — Erst Scott erzielt jedoch tiefe Wirkungen durch die Kontrastierung von Situationen, so namentlich Lm II, M II. Er kontrastiert auch Charaktere, um sie zu plastischerer Wirkung zu bringen, so in Lm: die energische Ladye und die zarte Margaret, in M: den nur äußerlich vornehmen Marmion und den vor der Welt entehrten, aber edlen Wilton, den derben Blount und den höfischen Fitz-Eustace, in Ll:

den frischen Malcolm Graeme und den düsteren Roderick Dhu, in R: den Kraftmenschen Bertram und den geschmeidigen Oswald, den lebhaften Redmond und den sanften Wilfrid, in Li: die stoische Isabel und die hingebungsvolle Edith.

Ganz in der Art von Coleridge (Christ.) und der Radcliffe benutzt Scott ferner eine

4. Verhüllungstechnik, die durch Hinausschieben der Enthüllung die Spannung des Lesers erhöhen will. Wie jene läßt Scott gern seine Leser über wichtige Punkte im Unklaren und liebt es, seine Personen zuweilen mit dem Schleier des Geheimnisses zu umgeben: in Lm wissen wir nicht, daß der Kämpfer gegen Musgrave (Lm V) Cranstoune ist; in M hören wir anfangs nur dunkle Andeutungen über die Vergangenheit des Helden; der nächtliche, geheimnisvolle Kampf (M III) bleibt längere Zeit hindurch unaufgeklärt. Ebenso werden uns in R erst ganz allmählich alle Verbrechen Oswalds enthüllt, wie auch die Gestalt Morthams ganz schattenhaft ist. Namentlich sind Verkleidungen (s. S. 24, 27) geeignet, die betreffenden Personen in geheimnisvolles Dunkel zu hüllen. — Die Aufklärung über alte Verbrechen erfolgt zwar schon im 2. resp. 4. Gesang (M II, IV, R IV), da sie zur Exposition gehört, dagegen wird die Identifizierung verkleideter Personen möglichst weit hinausgeschoben, um die Spannung nicht sinken zu lassen, und findet meist erst im 6. Gesang, gern sogar erst ganz am Schluß statt in einer wirksamen Erkennungsszene (Lm V 24, M VI 5, Ll VI 26, R VI 34, Li V 4, Hd VI 15). In Lm und R wird dadurch der Leser selbst überrascht, in den übrigen Fällen dagegen ahnen wir schon lange den wahren Zusammenhang, eine nach Lessing (Hamb. Dram., Stück 48) vorzuziehende Lösung.

c) Verzögerung der Entwicklung durch retardierende Elemente.

Als Retardierungen dienten den Klassizisten, wie auch Southey in Joan, vor allem lange Gespräche (Arth. II, III, Leon. I, Joan I) und Berichte (Arth. IV, Joan I, V), sowie

Schilderungen der Heere (Arth. VII, VIII, Leon. III). Ossian hat lange Rückblicke auf vergangene Zeiten und Ereignisse (Drechsler p. 32), während die Ballade keine Retardierungen irgend welcher Art kennt. Bei Coleridge und in Southeys Thal. endlich wird das Tempo verlangsamt durch Schilderungen der Umgebung und gelegentliche Berichte (Thal. I, Christ. II).

Scott retardiert vor allem durch

1. Schilderungen.

α) Als Landschaftsschilderer[1]) geht er in erster Linie realistisch vor (s. S. 45ff.), insofern als er nur Landschaften schildert, die er selbst gesehen und eingehend studiert hat, und die er daher äußerst anschaulich darzustellen vermag. Nie aber ist Scott dabei bloßer Abzeichner der Natur, sondern er sieht, wie Ruskin (Modern Painters II, p. 287ff.) betont, stets mit Künstleraugen und weiß das malerisch Wirksame herauszuheben und poetisch zu verklären. — In zweiter Linie ist Scott auch hierbei der Antiquar, der stets bei den Orten Anknüpfung an die Vergangenheit sucht und findet, und der daher Schilderungen vielfach mit historischen Rückblicken belebt. So verbindet Deloraine auf dem nächtlichen Ritt (Lm I 25ff.) stets mit den Orten alte Erinnerungen; so sagt der Dichter selbst: Yet Albin, yet the praise be thine, . . Thou bid'st him, who by Roslin strays, | List to the deeds of other days; . . Giving each rock its storied tale, | Pouring a lay for every dale, | Knitting, as with a moral band, | Thy native legends with thy land . . (R II 3). — Im engsten Zusammenhang damit zeigt sich endlich in seinen Schilderungen das patriotische Moment, das sie mit starker und wahrer Empfindung durchwärmt (s. S. 42ff.).

Ebenfalls äußerst anschaulich sind seine β) Schilde-

[1]) Vgl H. Hertel. Die Naturschilderungen in Walter Scotts Versdichtungen, Diss. Leipzig 1900; jedoch habe ich dieser etwas flüchtigen Arbeit nichts zu verdanken. — Vgl. ferner A. Siebert, Untersuchungen zu Scotts „Waverley". Diss. Jena 1902, p. 36ff.

rungen der menschlichen Umgebung (s. S. 29ff.), der Kleidung, Bewaffnung usw., doch wirken diese durch das Eingehen bis ins kleinste Detail (z. B. M I 6ff.) zuweilen ermüdend.

In der Kunst der γ) Charakterschilderung übertrifft Scott gleichfalls seine epischen Vorgänger (s. S. 7). Die Charakterisierung der Personen erfolgt allerdings meist durch den Dichter selbst, seltener durch Handlung (Ll V 9ff.) oder durch andere Personen (M II 21ff., Ll II 14, Li II 8, 28, 30ff., IV 22).

Als retardierende Elemente wirken ferner allerlei

2. Einschiebsel.

α) In gleicher epischer Form als Erzählungen: Nonnenlegenden (M II 13ff.), Host's Tale (M III 19ff.), Lindesay's Tale (M IV 15ff.), örtliche Legenden (Lm IV 10ff., Li IV 8ff.). — Wilton's History (M VI 6ff.), Allans Bericht (Ll VI 15ff.) und Mortham's History (R IV 19ff.) sind dagegen nicht bloße Einschiebsel, sondern zugleich nachholende Berichte.

β) Balladen: so die drei Lieder in Lm, die drei verschiedene Typen darstellen: Border ditty (Lm VI 11ff.), höfische Ballade (Lm VI 16ff.), nordischer Skaldensang (Lm VI 23ff.). Ferner: Lochinvar (M V 12, < Katherine Jaffray, Ch. IV 216ff.), ähnlich Allan-a-Dale (R III 30), Alice Brand (Ll IV 12ff., aus den dänischen Kaempe Viser; ähnlich auch Tam Linn, Ch. I 335ff.), R V 27, M I 13 (nach mündlicher Überlieferung), Castle of Seven Shields (Hd IV 14). In Form einer Ballade warnt endlich Blanche den Fitz-James (Ll IV 25).

γ) Lyrik. Für die Einfügung von Balladen und von lyrischen Gedichten boten ihm wohl die Schauderromane das Vorbild, da die epischen Vorgänger dies nicht kennen. Diese Lieder, die am häufigsten in Ll und R, am wenigsten in Li sind, geben seinen Epen einen besonderen Reiz. Ein tieferes, auf persönlichem Erlebnis beruhendes Empfinden, wie bei Burns, werden wir freilich darin vergebens suchen.

Wir finden: Liebeslieder (M III 10ff., Ll III 23, IV 22, 24, VI 24, R I 33, III 28, V 13, Hd II 6, III 9ff.), Kriegslieder (Ll II 19[1]), R V 20, Li II 11ff., Hd III 6), religiöse Lieder (Lm VI 31, Ll III 29; heidnisch Hd II 17), Totenklagen (Ll III 16, VI 22), ein Trinklied (Ll VI 5), und sonstige Themata (Ll I 31ff., II 2ff., R V 7ff., 18, 23ff., Bt III 26, 34).

δ) Reflexionen. Während Blackmore lange Betrachtungen liebt (Arth. II, III), und Pope Reflexionen in epigrammatischer Kürze gern verwendet (z. B. Winds. For. 51, 115ff., 235ff.), fehlen sie in Glovers Leon. fast gänzlich. Dagegen hängen die Helden Ossians gern melancholischen Betrachtungen nach (Drechsler p. 26). Die Volksballade kennt Reflexionen so gut wie garnicht; selten sind auch Reflexionen bei Coleridge (Christ. 409ff.), während Southey ihnen wieder mehr Raum gönnt, namentlich in Joan (II), weniger in Thal. (V 6ff.).

Scott steht im wesentlichen der Balladentradition nahe in der sehr spärlichen Verwendung der Reflexion. Wir finden Reflexionen vor allem in den Einleitungsstrophen der einzelnen Gesänge, wie im Anschluß an landschaftliche Schilderung; während der epischen Erzählung jedoch fast stets in ganz knapper Form, zuweilen sentenziös zugespitzt, z. B.: A sinful heart makes feeble hand (M VI 31); Mercy by mercy must be bought (R IV 24); seldom lovers long for sleep (Li III 26); ferner: Lm I 27_{16}, II 32_{1}, III 24_{16}, R I 26_{7}, Li V 1_{9}; Sprichwort: mellow nuts have hardest rind (Li III 21_{6}). — Themata der Reflexionen: Liebe (Lm III 1, V 13, M V 7, Ll III 28, IV 1, Li VI 9), Frauen (M VI 30), Krieg (Li IV 20, VI 1ff.), Patriotismus (Lm VI 1ff.), Menschen allgemein (Lm IV 1ff., M II 7, Ll III 1, V 24, R III 1), Dichterruhm und Künstlerstolz (Lm IV Schluß, V 1, R I 31, V 22), Reue (R III 13), Aberglaube (M III 30, R II 10ff.).

[1]) Dieses Lied ähnelt in Form und Inhalt dem Song im „House of Aspen“ II 2.

d) Schluß der Handlung.

Nach den letzten wichtigen Ereignissen (Hochzeit, Erscheinen des Zauberers in Lm, Schlacht und Tod Marmions in M, Tod Oswalds und Bertrams, Erkennung in R) schildert Scott in knappen Zügen die Vereinigung der Liebenden und das weitere Schicksal der Hauptheiden, wie auch Vr (II) mit einem Blick in die Zukunft endet, oder aber das Epos schließt unmittelbar mit der Verbindung der Liebenden (Ll, Li, Bt, Hd). — Daran knüpft sich dann noch der Rahmen (s. d.). — Der Schluß der einzelnen Gesänge läuft meist im epischen Bericht aus, seltener mit einem Stimmungsbilde (Ll III und besonders schön M II) oder mit Lyrik (Lm VI).

Metrik.

Während bei den Klassizisten stets ein regelmäßiges, einheitliches Versmaß herrscht (Blackmores Arth. und Popes Jl., Winds. For. und Past. sind im heroic couplet abgefaßt, Glovers Leon. in Blankversen), verzichtet Ossian auf jede Versform überhaupt. Er erscheint vielmehr in feierlicher, rhythmischer Prosa unter alttestamentlichem Einfluß, mit reicher Verwendung der Alliteration (Drechsler p. 34ff.). „Als metrische Form der Volksballade erscheint das rhythmisch lose Septenarpaar (d. h. mit fester Zahl der Hebungen, aber freiem Bau der Senkungen) und . . das kurze Reimpaar mit ebenso losem Rhythmus, bald mit, bald ohne Refrain.." (Brandl, Engl. Volkspoesie. Pauls Grdrß. II, p. 840). Coleridge[1]) ahmt diese Form nach im Anc. Mar., wählt aber für Christ. eine noch losere Form, indem er die Strophen völlig aufgibt zu Gunsten freier Gegensätze, deren einzelne Verse, ebenfalls von losem Rhythmus, in Länge und Reimstellung wechseln. Er verwendet also ein höchst veränderungsreiches Metrum, das aber dem Dichter erlaubt, jeden inneren Vorgang metrisch zum Ausdruck zu bringen, und die Aufmerksamkeit des Lesers stets von neuem anzuspannen (vgl. die Analyse Eichlers, p. 33ff.). Southey hat in Joan nach Miltons Vorbild Blankverse, während er in Thal. lose Rhythmen in reimlosen Versen von wechselnder Länge verwendet, die

[1]) Vgl. neben Brandl, Coleridge pp. 216, 222 und Eichler (s. S. 3) ferner J. Schipper, Englische Metrik 2 Bde, Bonn 1881, 86. II, p. 245ff.; derselbe, Grundriß der englischen Metrik, Wien und Leipzig 1895.

wie bei Coleridge in freien Gesätzen angeordnet sind und rhythmischer Prosa nahe stehen.

Scott fußt metrisch durchaus auf Christ., namentlich in Lm, während er in den folgenden Epen dieses Metrum seinem eigenen Stil gemäß weiterbildet, gleichfalls stets darauf bedacht, „to adapt the sound to the sense", und keinen Augenblick lang Ermüdung des Lesers aufkommen zu lassen. Charakteristisch für sein Metrum, wie für seinen Stil überhaupt, ist eine „hurried frankness". — Als Grundstock haben wir viertaktige Reimpaare von jambischem Rhythmus, rein (resp. fast rein) aber nur in R und Ll, in allen übrigen Epen dagegen mehr oder weniger variiert in Rhythmus, Verslänge und Reimstellung. Vr, das in Spenserstanzen abgefaßt ist, steht allein abseits.

I. Bau der Versfüße.

In Nachahmung der Volksballade und Coleridges verwendet Scott in Lm, Bt und Hd losen Rhythmus, indem er bei fester Zahl der Hebungen die Senkungen frei baut, also unregelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung hat. — Oft ist demnach in diesen drei Epen die Senkung zweisilbig (sowohl im Versinnern, wie als Auftakt), vor allem in Lm, z B.:

The feást was óver in Bránksome tówer,
And the Ládye had góne to her sécret bówer;
Her bówer, that was guárded by wórd and by spéll,
Deádly to heár, and deádly to téll —
Jésu María, shiéld us wéll! etc. Lm I 1.

Why dóes fair Márgaret so eárly awáke,
And dón her kírtle so hástilíe;
And the sílken knóts, which in húrry she would máke,
Why trémble her slénder fíngers to tíe; etc. Lm II 26.

Whére is the maíden of mórtal straín
That may mátch with the Báron of Tríermaín? etc. Bt I 1;
Count Witikind cáme of a régal stráin,
And róved with his Nórsemen the lánd and the máin . .
And he búrned the chúrches, that heáthen Dáne etc. Hd 1 1.

Andererseits kann in diesen Epen auch die Senkung fehlen, nicht nur sehr oft als Auftakt, nach gemein-mittelenglischer Art, z. B.:

Knight, and page, and household squire
Loitered through the lofty hall etc. Lm I 2;

sondern vereinzelt auch im Versinnern:

Should tame the Unicorn's pride. Lm I 19;
To Ranglebürn's lonely side. Lm IV 14.

Durch solche volkstümlichen Freiheiten des Rhythmus trennt sich Scott in diesen drei Epen scharf von der Art der Klassizisten. In den Rahmenerzählungen zu Lm und Bt, wie in den übrigen Epen hat er einsilbige Senkungen, also festen Rhythmus, abgesehen von einigen Unebenheiten (zweisilbige Senkungen im Versinnern: M I 11_{13}, 12_5, 19_5, Li IV 10, 11; zweisilbiger Auftakt: Lm Intr. I 80, M I 12, IV 31_{22}, Ll VI 17_{26}, Li IV 10, 11, 12_2; fehlender Auftakt: M II $28_{16, 18}$, II $32_{16, 17}$). — Dabei habe ich jedoch bereits alle Mittel der älteren Metrik angewendet, um regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung herzustellen, nämlich:

a) Verschleifung auf der Hebung, z. B.: follower, sorrowing, merry-men Ll V 18, merrily Li IV 7ff, busied himself . . Lm III Schluß 11.

b) Verschleifung in der Senkung, z. B: the_imagery the_Admiral, the_opposing, the_appointed, to_assail Ll IV 31; Now broach ye_a pipe . . M I 4.

c) Fortfall des Zwischenvokals in dreisilbigen Wörtern, z. B.: desp(e)rate, lab(ou)ring, dang(e)rous, conj(u)ring, tort(u)ring, tap(e)stried, treach(e)rous, ign(o)rant M II 31_{16}, Adm(i)ral M VI 24_{14}, Arch(i)bald M V 14_{11}, VI 16_{20}, Turnb(e)rry Li IV 30_{12}. Auf diese Weise entstehen zuweilen sehr harte Verse, z. B.: That risk'd 'gainst each advent(u)rous spear Li IV 16.

Auch Abfall eines unbetonten Präfixes ist bei ihm wie in älterer englischer Dichtung erlaubt: 'twixt, 'mid,

'gainst, 'mong; 'gan ('gins), 'countered, 'scaped, 'vails, lapsed, 'plain; 'larum.

Dazu kommt häufig Zusammenfließen von langem Vokal mit folgendem Vokal desselben Wortes, z. B.: bower, flower, tower, prayer, saying, journeying etc.

Doch müssen wir nicht selten auch Vollmessung annehmen, wo die gebräuchliche Sprechweise die Silben zusammenzieht: Marmĭón M I 10_9, IV 30_{20}, warrĭór M III 25_{13}. Von Flexionssilben wird oft vollgemessen: -ed, und zwar 1. als Endung des Imperfects, fast nur in Lm: lookèd Lm I 13_7, spurrèd I 31_1, prayèd II 20_{10}, spièd III 18_4; ferner Lm II 11_{13}, 25_7, V 25_6, R I 6_5; 2. als Endung des Partizip Perfects, freilich nur selten in verbalem Gebrauch: awakenèd Lm II 14_2, stainèd Lm II 15_{10}, openèd Lm III 11_{12}, avengèd Lm IV 11_2; sehr häufig dagegen in adjektivischer Bedeutung: agèd, armèd, blessèd, plumèd, charmèd, cursèd etc.

Wenn auch Scott der volkstümlichen Art stets sehr nahe bleibt, so baut er doch zugleich die Senkung oft in einer Weise, die nicht volkstümlich ist. Er legt nämlich die Senkung nicht nur auf Silben, die gleich schwer sind wie die benachbarten Hebungen, z. B.: Craigs, knólls, and mounds.. Ll I 14; Priest, mónk, and prélate . . Hd I 12; Loud whóops the stártled ówl Lm I 13; sondern oft auch auf solche Silben, die schwerer sind als die benachbarten Hebungen, wie es namentlich bei Milton nicht selten zu finden ist, z. B.: Illúmine, whát is lów raise ánd suppórt Par. Lost I 23. Bei Scott sind Fälle dieser Art: Than thé worst dúngeon céll M II 17; And thé pleased láke Ll III 2; ähnlich R I 6_3, Li I 7_{16}; únless M VI 38_{19}: bridegróom Ll IV 23_{10}; Awákened thé full pówer of sóng Ll VI 14; A strúggle bétween feár and sháme R I 7; And báde shame ón him thát he wépt Li IV 16 etc.[1])

[1]) Die Umstellung von Hebung und Senkung im ersten Versfuß (Taktumstellung) ist eine allgemein gebräuchliche Lizenz, auf

Wir sehen also, daß Scott jedes metrische Mittel ergreift, um Regelmäßigkeit und Nüchternheit zu vermeiden, ein Bestreben, das wir auch sonst oft bei ihm bemerken, und das für alle Romantik charakteristisch ist.

II. Bau der Verszeilen.

a) Zahl der Hebungen (Länge der Verse).

Die Klassizisten haben zumeist Verse von 5 Hebungen (heroic couplets, Blankverse), die Balladen in der Regel Wechsel von 4 und 3 Hebungen (Septenarpaar). In beiden Gattungen aber war die gleiche Zahl der Hebungen, resp. der regelmäßige Wechsel stets durch das Ganze hindurch beibehalten. Coleridge, der im Anc. Mar. den Balladen folgte, fügte dagegen in Christ. zwischen die Verse von 4 Hebungen unregelmäßig, wo es ihm gerade passend schien, einige Verse (Sa. 15) mit nur 3 oder 2 Hebungen ein, um die Aufmerksamkeit anzuspannen. Weit häufiger noch wechselt Southey die Zahl der Hebungen in Thal., wo die Verse zwischen 5 und 3 Hebungen hin- und herschwanken und nicht selten auch nur 2 Hebungen vorhanden sind.

Scott übernahm das frisch ausgreifende Metrum von Christ., das durch ihn erst populär wurde. Auch bei ihm bleiben 4 Hebungen als metrische Grundlage stets herrschend, doch geht er in der Verwendung kürzerer Verse weit über Coleridge hinaus. Aber namentlich in M, wo die Zahl dieser kürzeren Verse mit der Zunahme des Schweifreims sehr wächst (in Lm ein Vers mit 3 Hebungen auf je 22, in M auf je 7 Verse), zeigt es sich, daß bei solchem mehr oder weniger regelmäßigen Wechsel von 4 und 3 Hebungen die Verse oft eine fatale Ähnlichkeit mit den leiernden Septenaren der Bänkelsänger erhalten (z. B. M

---

die wir daher nicht näher einzugehen brauchen. Sie ist auch bei Scott sehr häufig, z. B.: Néither by dáy, nor yét by níght Lm I 4; Wélcome to Nórham . . M I 10; Wóe to the clánsman . . Ll III 9 etc.

I 9ff. u. ö.). Daher finden wir später Verse mit 3 Hebungen in diesem Umfange nur in Bt (1 Fall auf je 7 Verse), dagegen nur ganz vereinzelt in Ll (III 9ff., VI 15ff.) und völlig vermieden in Vr und R (außer denn in der Lyrik: Ll II 2, R III 16, 28, V 23, 27). In Li und Hd erscheinen kürzere Verse zwar wieder, werden aber maßvoller und zielgerechter verwendet (in Li 1 Fall auf je 11, in Hd auf je 18 Verse).

Die kürzeren Verse dienen zur Belebung der Erzählung, finden daher berechtigte Verwendung bei lebhafter Darstellung, so vor allem bei Schilderungen von Schlachten (M VI 11ff., Ll VI 15ff., Li VI 20ff.) und Seefahrten (Li I 14ff., IV 3ff., M II 1ff.). Umgekehrt kann aber auch durch sie das Tempo verlangsamt werden, sehr wirksam z. B. Lm I 13, Ll III 9ff., Bt III 39. In noch stärkerem Maße erfolgt Verlangsamung durch Verse mit nur 2 Hebungen, die wir zuweilen eingestreut finden: Lm I 4,7, Bt I 11, III 18; feierlich M VI 12 (in der Lyrik: M III 10ff., Ll III 16, R V 18). Lebhaft dagegen wirken: Lm III 27 (in der Lyrik: M I 13, Ll II 19, Bt III 32). Doch lassen sich manche dieser Beispiele als Verse mit 4 Hebungen und Binnenreim auffassen (s. d.).

Längere Verse wirken nachdrücklich, erscheinen jedoch nur ganz vereinzelt; mit 5 Hebungen: M V 10, Hd IV 2; feierlich für die Geisterstimme: Hd V 9ff.; als Schluß eines Abschnittes: Bt Intr I 8, Hd III Schluß; mit 6 Hebungen: Hd V 9, 10. In größerem Unfange verwendet Scott längere Verse nur in den Spenserstrophen (s. d.).

Der Versausgang wird besser bei den Reimen behandelt, da wir es bei Scott stets mit gereimten Versen zu tun haben (s. S. 67).

b) Die Cäsur.

In den 5-füßigen Versen der Klassizisten und Joans ist die Cäsur meist stumpf und befindet sich in der Regel nach der 2. oder nach der 3. Hebung (Schipper II, p. 216ff.).

Dagegen ist, wie in der Volksballade, bei Coleridge und in Thal., so auch bei Scott die Cäsur ohne Bedeutung, da bei ihnen das Vorhandensein einer Cäsur nicht obligatorisch ist (Schipper, Grdrß. p. 178). — Außerordentlich oft haben wir bei Scott gar keine Cäsur. Da wo sie eintritt, ist sie fast stets stumpf: The tábles were dráwn, | it was ídlesse áll Lm I 2; weit seltener klingend, und zwar 1. lyrisch: Ten squíres, ten yéomen, | maíl-clad mén Lm I 5; vereinzelt nur: 2. episch, infolge einer überzähligen Senkung: All Éskdale I'll séll thee, | to háve and hóld Lm IV 11; M I 11_{12}. In der Regel tritt die Cäsur (wenn überhaupt) nach der zweiten Hebung ein, viel seltener nach der ersten (bei Anreden, Ausrufen usw.) st: De Brúce! | I rose . . Li II 31; kl: No, néver! | Blasted . . Ll II 30_3; noch weniger nach der dritten Hebung: The Hárper smíled, well pléased; | for ne'er . . Lm IV Schluß 19. — Zuweilen zwei Cäsuren: Paused, | gathered voice, | and spoke the rest M II 28. — Für die Spenserstanzen finde ich in Vr I: 18 Cäsuren nach der 3 Hebung (darunter 1 kling.), 18 nach der 2. Hebung (darunter 5 kling.), 8 nach der 1. Hebung (darunter 4 kling.), 1 (st.) nach der 4. Hebung (Vr I 1_9), falls wir diese nicht mit Schipper (II, p. 189) als epische Cäsur nach der 3. Hebung auffassen wollen.

c) Geschlossenheit des Verses (Versübergang).

Häufiger Versübergang (enjambement) ist charakteristisch für Kunstpoesie. Die Klassizisten machen freilich maßvollen Gebrauch davon, wenigstens soweit sie Reimpaare benutzen (Blackmores Arth. hat gegen 18% am Anfang, Popes Jl. I gegen 15% (vgl. Schipper II, p. 217), während Glovers und Southeys Blankverse nach Miltons Vorbild außerordentlich häufig Versübergang haben (Leon. I 37%, die ersten 400 Verse von Joan gegen 40%). Dagegen strebt die volkstümliche Balladendichtung danach, die Geschlossenheit des Verses zu wahren, hat daher Versübergang so gut wie gar nicht. Coleridge weicht als Kunstdichter insofern von der

Volksballade ab, als er gelegentlichen Versübergang nicht vermeidet (Anc. Mar. etwa 5 %, Christ. 7,7 % vgl. Eichler pp. 11, 33), während Southeys Thal. in den ersten 400 Versen etwa 21 % Versübergänge aufweist.

Scott geht zwar im Gebrauch des Versüberganges über Coleridge hinaus, verwendet ihn aber gleichfalls i. a. sparsam, namentlich in den ersten Epen. Die Zahl der Übergänge nimmt dann zu, um nach Vr langsam wieder zu sinken, indem sich Scott in den letzten Epen wiederum der volkstümlichen Technik nähert. Ich fand im 1. Gesang an Versübergängen ungefähr: Lm 9 %, M 10 %, Ll 18 % Vr 20 %, R 11 % (aber R II 17 %), Bt 15 %, Li 12 %, Hd 10 %.

Es werden dabei vor allem getrennt:

1. Subjekt vom Prädikat: the boy | The truncheon of a spear bestrode Lm I 19; etwas seltener:

2. Prädikat vom Objekt: he paced | St Andrew's . . hall Lm I 11. Sehr häufig auch:

3. Präpositionale Beifügungen oder Adverbia vom Prädikat: soon | Art thou returned Ll IV 2.

4. Attribut vom Substantiv: has deemed it lack | Of courtesy M IV 8; a clang | Of angry steel Ll I 27. Härter noch wirken, sind allerdings auch selten:

5. Trennung des Adjektivs vom Substantiv: a . . sly | Expression M IV 7, sowie:

6. Abtrennungen von Partikeln, teils als Präpositionen vom Beziehungswort: o'er The strings M V 11; Ll II 31_3, 36_5; teils als Konjunktionen vom dazu gehörigen Satze: since | James backed M I 18; when abgetrennt M IV 31_{12}, V 5_{31}, 16_{25}; until M IV 23_{11}; where M VI 2_{14}; while M VI 19_6. — Zuweilen endlich noch

7. andere Trennungen, z. B. Acc. c. Inf.: saw his foeman | Lie . . Lm III 7.

Es muß dabei berücksichtigt werden, daß in den kurzen 4-taktigen Versen sich leichter das Bedürfnis zu Übergängen ergibt als in längeren Versen. Zudem ist sehr oft das

Streben des Dichters unverkennbar, die Geschlossenheit des Verses zu wahren: der Versübergang ist häufig gemildert durch füllende Beifügungen in Form von Appositionen, Relativ- und Partizipialsätzen (M V 7_{11}, Ll I 9_7 u. ö.), sowie, in Lm und M besonders, durch Einschieben von Flickworten: I ween, I trow, I say, I guess, . . and no more Lm I 20, III 10; alas the while M I 28 usw. Auch das volkstümliche so: the rose so red Lm II 25; ähnlich Lm III 3_8, M I 5_{18}, 8_3 u. ö. werden wir meist als Flickwort aufzufassen haben.

Versbrechung, d. h. Aufteilung eines Verses in die Rede mehrerer Personen (Michael p. 38), kommt zuweilen vor: Lm I 15_1, V 20_9, M VI 10_{9}, Ll IV 8_7, $30_{5,9}$, V 13_8, VI 13_{25}, R III 31_8.

III. Verbindung der Verse.

a) Reim.

1. Reinheit der Reime.

Während die formstrengen Klassizisten i. a. sorgfältig reimen, haben die alten Volksballaden eine Reihe volkstümlicher Freiheiten: Reime der Tenues wie der Mediae untereinander, von 2 Konsonanten braucht nur der eine zu reimen usw., z. B. cheiks : dreips (Edom o' Gordon); deip : feit; morne : storme (Sir Patrick Spence) etc. Bei Coleridge dagegen erreicht die Zahl der unreinen Reime im Anc. Mar. und in Christ. doch kaum 3 % (vgl. Eichler pp. 10, 31).

Bei Scott sind die Reime z. T. recht nachlässig behandelt. Dies gilt auch in Bezug auf Reinheit, die bei ihm oft zu wünschen übrig läßt. Eine große Anzahl sind nur „Reime fürs Auge", von denen allerdings viele selbst bei sorgfältigen Dichtern ganz gebräuchlich sind.

Wichtigste Unreinheiten:

a. [a] : [o] war: far, star; ward: guard etc. — [a] : [æ] command: band, land etc. — [a] : [ę, ẹ] guard: prepared; cast: haste etc. — [a] : [ɔɔ] hearth : earth etc.

e. [ĕ] : [ĭ] heaven: given, driven etc. — [ĕ] : [a, æ] dress :

glass; red : clad etc. — [ĕ] : [ē] said : laid, made, played etc. — [ẽ] : [ī] death : beneath; lake, break : weak etc.

i. [ai] : [ĭ] eye: sympathy, minstrelsy; high: victory etc. [ai] : [oi] boy(s): high, emprize etc. — [ĭ] : [ī] given : even etc.

o. [ǭ] : [ō] naught: boat; lost: boast; on: tone etc. — [ă] : [o, ǫ] love : rove, grove; one : gone, stone etc. — [o] : [ū] plume : Rome; moor : door, o'er etc. — [ǫ] : [əə] word: sword, afford etc.

u. [ū] : [au] wound: ground, found etc. — [ă] : [ŭ] love: prove, remove; blood: wood, good etc. — [ŭ] : [ū] stood: rude etc.

Konsonantisch unrein. [z] : [s] wise: device; raise: base etc.

Die Zahl der unreinen Reime beträgt ungefähr: in Lm 6,8%, M 5,4%, Ll 4,67%, Vr I 3,7%, R 4,09%, Bt I 2,7%[1]), Li 4,16%, Hd I 6,88%[1]). — Wir sehen also, daß die Reime in den größeren Epen allmählich besser werden bis zu R. Noch sorgfältiger ist der Dichter sogar in Vr und Bt, kehrt aber dann wieder zu nachlässigerer Behandlung des Reimes zurück.

2. Zahl der Reimsilben (Versausgang).

Der Versausgang ist bei allen Vorgängern Scotts in der Regel stumpf: weder in Arth. I, noch Jl. I, noch Leon. I fand ich klingende Ausgänge. Wie dann in den Balladen klingende Reime fast gänzlich fehlen, so hat auch Coleridge ihrer sehr wenig (Anc. Mar. 9, Christ. 15 Fälle; vgl. Eichler pp. 11, 31), und in Southeys Joan I findet Schipper (II, p. 360) nur 9 klingende Ausgänge.

Ähnliches gilt für Scott, der fast durchgängig stumpfe Reime hat und nur zuweilen klingende (2-silb.) Reime einstreut. Meist als Part. Präs. auf -ing: Lm I 6, V 21, M IV 6, 15, 16, Ll III 22, Li I 8 u. ö. Durch diese Endung im Reim malt der Dichter gern Windungen,

[1]) Für Bt II werden diese Zahlen größer, für Hd II kleiner: Bt II 3,55%, Hd II 6%.

sowie Hin- und Herbewegungen: Lm I 15, M VI 2, 5, 18, 19, Ll I 13. Von den sonstigen klingenden Reimen seien hier nur erwähnt: order : Border; tarry : Mary; maiden : laiden (Lm); thunder : wonder, asunder (M); morrow : sorrow (R); pleasure : measure (Li). Dagegen sind die zahlreichen Reime auf -ower, prayer einsilbig zu lesen, da sie oft auf hour resp. there reimen. Das Gleiche gilt für higher, nigher (: fire), und wohl meist auch für die sehr häufigen Reime heaven : given, driven usw., da diese Worte sehr oft kontrahiert werden. — Zusammengesetzt: upraid me : made me Hd V 9; shake thee : awake thee Hd V 10; ähnlich Bt II 26.

Gleitende (3-silb.) Reime erscheinen vereinzelt: bartisan : partizan Lm IV 20; warrison : garrison Lm IV 24; venison : benison Lm VI 6; trashery : haberdashery Bt II Concl. 3 (sonst nur noch im Liede der Blanche Ll IV 25: merrily : cheerily; sturdily : hardily; deathfully : faithfully; warily : narrowly; wobei diese unreinen Reime sehr gut in den Mund der Wahnsinnigen passen).

3. Beschaffenheit der Reimsilben.

Während die Klassizisten fast stets sinnschwere, volltonige Silben im Reime haben, finden wir in der Volksballade außerordentlich oft Partikeln im Reim, Gleichreime sowie zahlreiche Reime von Tonsilben auf gewöhnlich unbetonte, z. B.: he, tre: Perse, Mongonbyrry; thinge : fighting; bringe : ending (Chevy Chace). Solche Reime, die bei den Balladendichtern zumeist technischem Ungeschick entsprangen, verwendet Coleridge absichtlich archaisierend, z. B. hear : Mariner Anc. Mar. 18, 38; nears : gossameres 182; spring : welcoming 457 usw. (vgl. Eichler pp. 10, 31).

Scott steht der Balladentechnik nahe. Der Gleichreim ist allerdings bei ihm sehr selten und erscheint nur in den ersten Epen, z. B. he : he Lm III 17; high : high M I 13; side : side M VI 30.

Ebenso ist der reiche Reim, d. h. Reim zweier Wörter mit gleicher Lautung, aber verschiedener Bedeutung, (Schipper, Grdrß. p. 270) nur sparsam gebraucht, z. B. Knight : night Lm I 13; eye : I M III 6; wight : white M IV 16; won : one Bt I 9; ferner M I 30_5; unite : knight Bt I 17; zusammengesetzt: below : low Lm IV 11; away : way M VI 33 usw. — Dagegen finden wir oft Partikeln im Reim, namentlich in den ersten Epen, z. B. he Lm II 20, 32, III 17, 18; me Lm I 22, 24, II 13, IV 2; thee Lm I 22, II 4, 13; o'er Lm II 15, III 9, 23; not Lm IV Schluß; when Ll II 17, IV 30; by Lm II 7 etc.

Sehr oft auch Reime von Tonsilben auf Endungssilben, die im Verse als Hebungen stehen. Diese Reime sind in der Regel nicht auffällig, z. B. see : lustily; free : minstrelsy; lent : battlement; one, gone : Marmion; string : murmuring usw.; zuweilen aber wirken solche Reime sehr hart, z. B. red : brandished Lm II 11; bed : awakened Lm II 14; spread : opened Lm III 11; spell : pentacle M III 20; dell : pinnacle Ll I 11; err : worshipper Lm V 1; hair : gossamer Bt III 20. Am härtesten bei Scott ist wohl der Reim rívēr : Guénēvér Bt I 11, den wir nur durch schwebende Betonung etwas mildern können.

Reime zwischen Endsilben, die als Hebungen stehen, sind selten, z. B. enmity : charity Lm I 8; alternately : ivory Lm II 1; energy : prophecy M II 32; yeoman : barbican Lm IV 5; Marmion : morion M I 9 etc. — Gebrochener Reim (vgl. Schipper, Grdrß. p. 271) begegnet nur an drei Stellen in der Lyrik, ohne komische Absicht und Wirkung: deceiver : leave her M III 11; assail ye : reveille Ll I 32; story, glory : before ye Bt III 34.

4. Stellung der Reime.

Ein Wechsel der Reimstellung findet sich weder in den Reimpaaren der Klassizisten, noch in den Septenarpaaren der Volksballaden und des Anc. Mar., die gewöhnlich in vier- oder sechszeiligen Strophen mit der Reimstellung xa xa

erscheinen. Dagegen vermischt Coleridge in Christ. die herrschenden Reimpaare vielfach mit Kreuzreimen, sowie mit mancherlei anderen Stellungen und verwendet in beiden Epen gern Binnenreime (vgl. Eichler pp. 10, 31).

Scott entlehnte der Volksballade und Coleridge in bescheidenem Maße die Verwendung von Binnenreimen; vor allem aber übernahm er von Christ. die freie Vermischung der Reimpaare mit Kreuzreimen und anderen Stellungen, die er in weit größerem Umfange verwertete, als er es bei seinem Vorbilde fand.

Die herrschende Stellung ist zwar stets das Reimpaar (aa bb), wobei wir das häufige Erscheinen der Stellung aaa und vereinzelt auch von aaaa verzeichnen. Alleinherrschend ist die paarweise Stellung aber nur in der Rahmenerzählung von Lm, in R und in Ll (mit Ausnahme zweier Stellen, s. S. 71), in den übrigen Epen dagegen mehr oder weniger vermischt mit anderen Stellungen, die besonders bei lebhafterer Darstellung eintreten. Unter diesen nimmt der Kreuzreim (ab ab) in Lm die erste Stelle ein, tritt aber in M, Li, Bt, Hd zurück zu Gunsten des Schweifreims[1]): gewöhnlich aab ccb (z. B. M I 1) oder aaab cccb (M I 3); daneben aber mit allen erdenkbaren Variationen und Unregelmäßigkeiten: meist ab aab (M I 2), aab cccb (M I 9, Li I 29); ferner ab aaab (M I 4), aab ccccb (M IV 32) usw. Seltener die längere Gruppe voran: aab ab

[1]) Das Verhältnis dieser drei Reimstellungen zu einander ist in den Epen, in denen sie auftreten, nach meiner Schätzung ungefähr folgendes:

	Reimpaar	Kreuzreim	Schweifreim
Lm	10	3	2
M	7	1	7
Bt	7	1,7	7
Li	10	0,5	5
Hd	10	— (Dafür Spenserstanzen 2,7)	3

(M V 3), aaab ccb (M III 5, 26), vereinzelt aaabab (M V 23). — Der Vers b kann sowohl 3 als auch 4 Hebungen haben: $\frac{\text{aab ccb}}{443\,443}$ oder $\frac{\text{aab ccb}}{444\,444}$; letzteres in Lm sehr oft, in M und Li selten[1]) (M II 22, 27, III 24, V 15, VI 30, Li VI 16). Dagegen ist umgekehrt in Lm und Hd der Fall selten, daß innerhalb desselben Schweifreimpaares ein Vers b 4 Hebungen, der andere 3 Hebungen hat, während dies in M, Li und Bt öfter vorkommt: $\frac{\text{aab ccb}}{444\,443}$ (Lm IV 34, 35, Hd VI 16, 18, M II 2, III 29, IV 6 u. ö., Li III 14, VI 2 u. ö., Bt I 4, 18 u. ö.); nur vereinzelt $\frac{\text{aab ccb}}{443\,444}$ (Lm V 6).[2]) — In Ll haben wir Schweifreim (gemischt mit Kreuzreim) nur an 2 Stellen mit hohem Pathos: Ll III 9ff. (Fluch) und VI 15ff. (Schlacht). — Nicht gerade selten, doch weit weniger als die erwähnten Stellungen erscheint endlich der umschließende Reim: $\frac{\text{abba}}{3443}$, $\frac{\text{abbba}}{34443}$; doch auch hierbei zuweilen $\frac{\text{abba}}{4444}$ (M I 23, VI 29). Gern am Schluß der Stanzen.

Alle diese verschiedenen Reimstellungen stehen nun in regellosem, buntem Wechsel, oft in demselben Absatz (z. B. M V 31), so daß auf diese Weise ein höchst abwechslungsreiches Metrum entsteht.

Binnenreime sind zuweilen eingestreut: Lm I 24, III 15, V 7, VI 25, Ll VI 18, 19, Li V 21, Bt II 16, 17, III 17 (in Balladen: Lm VI 23, Ll IV 12ff., R V 27). — Gleichklang im Innern des Halbverses: Ll I 7_{17} (M V $12_{41, 45}$). — Eingeflochtener Reim (rime entrelacée): Lm V $7_{3, 4}$, Ll I $35_{3, 4}$.

Ohne Reim stehen einige Worte: Lm I 14_5, 18_9, Li III 4_5, Hd V 15_{15} (andere, mit Binnenreim verbundene

---

[1]) Ähnliches gilt auch für den Kreuzreim.

[2]) Es reimt also hierbei ein 4-taktiger mit einem 3-taktigen Verse. Solche Fälle begegnen auch bei Kreuzreim: Lm I 13, 18, M III 5, IV 14, 21, VI 23, 24, Li VI 22; bei umschließendem Reim: M V 9, 20, 28, 29, VI 19, Bt I 5, Hd II 19, V 19; bei Reimpaar (5- auf 6-takt. Vers): Hd V 9, 10.

Fälle, wie Lm II 8_5, 9_1, M I 15_5, V 11_8 werden wir als Schweifreime von der Form ab ccb auffassen).[1])

5. Die Geschlossenheit des Reimpaares

wird verletzt durch die Reimbrechung, bei der der Satz nicht mit dem zweiten, sondern mit dem ersten Verse eines zusammengehörigen Reimpaares abschließt (Schipper II, p. 65ff.). — Dies ist eine unvolkstümliche Erscheinung, die aber bei den Klassizisten maßvoll verwendet und bei Pope selten ist (vgl. Schipper II, p. 67). In der Volksballade wird sie streng vermieden und die Geschlossenheit des Reimpaares hier mit Hilfe häufiger Flickverse gewahrt, z. B.: For soth as I yow saye (Otterbourne); Sayes, Christ thee save and see (Estmere). So kommt gleichfalls bei Coleridge Reimbrechung nur selten vor (z. B. Anc. Mar. 203, Christ. 310, 479).

Auch bei Scott ist die Geschlossenheit des Reimpaares i. a. gewahrt. Wir finden zwar in allen Epen zuweilen Fälle von Reimbrechung (z. B. Lm II 16_5, III 10_{13}, M I 3_2, 26_8, II 4_3, Ll II 5_9, 13_{10}, R I 34_7, II 20_{18}, Bt II 10_{13}, Li I 26_3, III 3_{14}, Hd II 7_3 u. ö.; doch sehen wir Scott bemüht, die Geschlossenheit des Reimpaares zu wahren. Dies zeigt sich in der häufigen Verwendung der Reimstellung aaa, wo durch den dritten Vers die Reimbrechung umgangen wird (z. B. Ll II 13_5); deutlicher noch, wenn auch nur selten, in der Verwendung von Flickversen, die das Reimpaar vervollständigen sollen, z. B. Lm I 24_2, V 10_7, Hd V 18_{22} (Wölfe waren schon Hd I 8 erwähnt).

---

[1]) Refrain finden wir in der Lyrik als 1 Vers: M III 10ff., Ll II 19ff., VI 22, R V 7, 9, 13, 18, 20; die Stelle wechselnd: Ll IV 25; als 1 Wort: M V 12, Ll III 23, R III 30, Li II 12; als mehrere Worte: Ll II 2ff., VI 5, 24; als 4 Verse: R III 16ff.; gleicher Refrain kyklisch am Anfang und Schluß: Ll III 29; variiert: Ll I 31ff.

b) Strophische Anordnung.

Wie Coleridge in Christ. und Southey in Thal. verschmäht Scott die feste Strophenform. Auch bei ihm sind vielmehr die Verse vereinigt in losen Gesätzen, die meist durch einen einheitlichen Gedanken zusammengehalten, aber wie bei Coleridge und Southey von ganz verschiedener Länge sind (4—52 Verse), und die i. a. sowohl gegen den Schluß eines jeden Epos, als auch in den späteren Epen (bis zu R) überhaupt etwas länger werden: es entfallen durchschnittlich in Lm 16, M 24, Ll 25, R 26, Li 23, Bt, Hd 21 Verse auf einen Absatz. — Feste Strophen finden wir (außer in Lyrik und Balladen) nur in Form von Spenserstanzen.[1]) Diese erscheinen alleinherrschend in Vr, ferner Lm VI 16ff. und in der Umrahmung zu Ll, Li, Hd, zumeist als 1—5 Strophen, in Hd VI als 12 Strophen. (In Hd III, V, VI enthalten sie jedoch bereits epischen Bericht.) Doch ist Scott auch im Bau der Spenserstanzen nicht streng. Vereinzelt finden wir Strophen mit 10 Versen: Hd VI 3; einige Verse haben 7 Hebungen: Vr I 1, II 51, falls wir hier nicht mit Schipper (II, p. 189) epische Cäsur annehmen wollen.

Je 29 39 (in Hd 12—21) Gesätze bilden zusammen einen Gesang (canto), von denen jedes Epos 6 hat (Vr, Bt nur 3), die ebenfalls gegen den Schluß hin i. a. länger werden. — Die Verszahl der einzelnen Epen steigt bis zu R hin. Ich zählte: Lm 3077, M 4701, Ll 4953, Vr 837, R 5097, Bt 2201, Li 4576, Hd 2197 Verse (incl. Rahmen).

[1]) Zur Spenserstanze kam Scott wahrscheinlich durch das direkte Vorbild Spensers, eines seiner Lieblingsschriftsteller, obwohl es möglich ist, daß auch andere Nachahmer dieses Metrums (vgl. Schipper II, p. 766ff.), z. B. Beattie auf ihn wirkten, wie Püschel (Beatties „Minstrel". Diss. Berlin 1904, p. 60) vermutet.

Rhetorik.

A. Mittel, die Aufmerksamkeit zu erregen.

Frage.

Bei den Klassizisten sind Fragen und Ausrufe zwar nicht selten, aber zumeist (wie schon Drechsler p. 41 betont) matt und nüchtern, da es sich bei ihnen vor allem um rhetorische Fragen und stereotype Musenanrufungen handelt, z. B.: your aid, o Muses, bring! What Muse for Granville can refuse to sing? Winds. For. 5ff. Dagegen dienen bei Ossian Fragen und Ausrufe im größten Umfange zum Ausdruck von Gefühlen und zur Erregung der Aufmerksamkeit, gern als Apostrophe an Naturerscheinungen: Why, ye winds, did ye bear him on the desert rock? my son, shall I see thee no more? Rise, moon! . . stars of the night appear! (Drechsler pp. 39, 41). — Auch die Ballade kennt namentlich die Frage als wirksames Stilmittel, so vor allem in Edward, Ch. I 167ff., und Lord Randal, Ch. I 157, wo alles durch Fragen erzählt wird (vgl. Drechsler p. 42). Nach dem Vorbild der Balladen machte Coleridge außerordentlich häufigen Gebrauch von diesen Stilmitteln, um die Aufmerksamkeit anzuspannen und seine Mitempfindung auszudrücken, z. B.: What sees she there? Christ. 57; what can ail the mastiff bitch? Christ 149, 153; Ausrufe: And hark again! Christ. 4; Ah, well-a-day! Anc. Mar. 89, Christ. 264; ah, woe is me! Christ. 292, 455; als Stoßseufzer: Heaven's Mother send us grace! Anc. Mar. 178; Jesu, Maria, shield her well! Christ. 54, 282. Dies wirkt dann auf Southeys Thal. (während Joan in klassizistischer Tradition

steht): Who at this untimely hour | Wanders o'er the desert sands? Thal. I 2; How beautiful is night! Thal. I 1; O Ad! my country! I 27.

Vor allem aber wirkt diese Technik der Fragen und Ausrufe sehr stark auf Scott, und der Einfluß Coleridges auf ihn ist in rhetorischer Beziehung gerade in diesen Punkten am deutlichsten.

Die Frage ist bei Scott in allen Epen zahlreich verwendet. Zur Erregung der Aufmerksamkeit dienen vor allem kurze

a) Erkundigungsfragen, auf die die Antwort meist sofort folgt: Why do these steeds stand ready dight? | Why watch these warriors, armed, by night? — | They watch . . Lm I 6; ähnlich: Why does fair Margaret so early awake . .? Lm II 26; Who meets them at the churchyard gate? Ll III 21; What sounds approach? R V 32; What may be done? Li V 21; gehäuft: Is it the roar of Teviot's tide, | That chafes against the scaur's red side? | Is it the wind that swings the oaks? | Is it the echo from the rocks? | What may it be, the heavy sound, | That moans old Branksome's turrets round? Lm I 12.[1])

[1]) Der Einfluß von Christ. 44: Is it the wind that moaneth bleak ist hier unverkennbar (ähnliche Frage, Gebrauch von to moan); doch steht die Stelle bei Scott gleichzeitig und vor allem wohl unter Einfluß von Thal. V 20: What sound is borne on the wind? | Is it the storm that shakes the thousand oaks of the forest? . . Is it the river's roar | Dash'd down some rocky descent? | What sound disturbs the night, | Loud as the summer forest in the storm, | As the river that roars among rocks? (sound, Erwähnung von Eichen, rauschender Fluß, Felsen, Parallelfragen).

Dabei ist zu bemerken, daß Thal. V 20 durch Christ. 44 bedingt ist, das später auch auf Byrons „Siege of Corinth" 476 wirkte. Kölbing („Byrons S. of C." hgg. E. Kölbing, Berlin 1893. p. 104) und mit ihm Eichler (p. 44) nehmen dagegen umgekehrt die Stelle in Thal. als Quelle nicht nur für Byron und Scott, sondern auch für Coleridge an. Nun war aber der erste Gesang von Christ. schon im Februar 1798 beendet (Brandl, Coleridge, p. 227) und wurde vielfach im Manuskript gelesen, während

b) Die zahlreichen rhetorischen Fragen, die dem Ausruf nahe verwandt sind, dienen 1. als stärkeres Ausdrucksmittel: What tongue may say Lm VI 15; Who may these miracles declare? M II 15; Who has not heard . .? R IV 6; Who may pass them by? Li IV 8; — 2. zum Ausdruck von Gefühlen, z. B. Bewunderung: Where would you find the peerless fair, | With Margaret of Branksome might compare! Lm II 28; Begeisterung: Where's the coward that would not dare | To fight for such a land! M IV 30; Trauer: And art thou cold and lowly laid? Ll VI 20; schalkhaft: need I tell that passion name? Ll I 19.

Ausruf und Anrede.

In allen Epen Scotts sehr häufig.

a) Zum Ausdruck von Gefühlen, so von Schmerz und Trauer: O fading honours of the dead! Lm II 10; O sight to meet a mother's eye Lm IV 23; well-a-day! Lm Intr. 9 (< Christ. 264); Bedauern: Oh for his arms! Bt III 20; Mitleid: Poor wretch! M I 28; Poor Stumah! Ll III 17: Pity and woe! R I 31; Schrecken: Oh! 'tis the beacon blaze of war! Lm III 25; Bewunderung: Oh woman! . . M VI 30; Entrüstung: Oh! be his tomb as lead to lead M V 25.

b) Als energischer Hinweis, z. B.: And hark! and hark! Lm III 15; lo! strange cries . . rise Lm V 24; Another flash! Ll VI 20; See, he emerges R II 15.

c) Als Anrufung höherer Wesen, namentlich der Jungfrau Maria, z. B.: Jesu Maria, shield us well! Lm I 1 (< Christ. 54) Blessed Mary! can it be Lm V 9. — Beteuerungen: by my life M VI 24; by my soul Ll V 7; by St. Serle Ll V 19; by my minstrel faith Ll II 15.

Southey erst in einem Brief an Thom. Southey vom 25. Oktober 1799 (Life and Correspondence of R. Southey, 6 vols, ed. C. C. Southey, London 1850, p. 32) vom Beginnen des fünften Gesanges von Thal. spricht. Es kann also nur Einfluß von Coleridge auf Southey vorliegen. — (Thal. erschien nach dem Dict. of Nat. Biogr. im Jahre 1801, nicht 1798, wie Kölbing angibt.)

d) Apostrophe an Abstrakta: Remorse! thy pang.. M III 13; forgive, Fidelity Ll II 5; Love! thy dart . . Ll II 33: Quench thou his light, Destruction dark! Ll III 11; gern auch an leblose Konkreta: Harp of the North! Ll Einl., Schluß; öfter an Flüsse: Sweet Teviot! Lm IV 1; Twisel! M VI 19; swift Teith! Dark Forth! Ll V 18; sowie an Orte: Crichtoun! M IV 11; Blackford! M IV 24; thy halls, Artornish! Li I 1, III 2; O Caledonia! . . Lm VI 2. Von Naturerscheinungen aber, die Ossian ebenfalls oft anredet, finden wir bei Scott nur den Mond apostrophiert (R I 33).

Als Ausdruck innerer Anteilnahme des Dichters erscheinen endlich nach Balladenart nicht selten e) Wendungen an die handelnden Personen, anfeuernd (vgl. S. 40); mitleidig: Brave Musgrave, no! Lm V 22; unhappy James! M V 26; und an die Leser, deren Urteil er fordert, und auf die er seine Teilnahme zu übertragen strebt (vgl. S. 40): lovely ladies, . . show me Ll II 5; Fair damsels, say Li I 6. Besonders herzlich sind die Abschiedsworte des Envoy am Schluß von M.

Direkte Rede.

Die Klassizisten verwenden zwar die direkte Rede in reichem Maße, doch machen ihre kunstvoll stilisierten Perioden fast nie den Eindruck gesprochener Rede (vgl. Drechsler p. 44). Dagegen ist die direkte Rede als Mittel, die Aufmerksamkeit zu erregen, sehr wichtig bei Ossian (vgl. Drechsler p. 43), wie in den Balladen, von denen z. B. Edward und Lord Randal gänzlich in Dialogform abgefaßt sind. Ebenso benutzt Coleridge sehr geschickt die direkten Reden zur Erregung der Aufmerksamkeit (z. B. Anc. Mar. 79ff., Christ 205), wie wir sie auch bei Southey reichlich in längeren Berichten (Joan) und in kurzen Wechselreden (Thal.) finden.

Auch Scott macht sehr ausgedehnten Gebrauch von diesem Stilmittel, das er recht geschickt im wesentlichen nach volkstümlicher Art verwendet. — Große Abschnitte

bestehen nur aus direkten Reden, so M I zur Hälfte, Ll IV und V zum größten Teil. Noch lebhafter wird die Darstellung dadurch, daß oft die vermittelnden Worte fehlen, d. h. Rede und Gegenrede dramatisch aneinander gereiht sind, so Lm II 5, 6, M I 18, 19, VI 10, Ll IV 16, 17, R III 31, Li VI 7 (s. S. 51).

Historisches Präsens.

Dies ist ein wirksames Mittel, um einen Vorgang lebendiger, ein Bild anschaulicher zu schildern. Während es bei den Klassizisten außerhalb der direkten Rede zwar nicht selten, aber meist wenig wirksam ist, verwendet Ossian das historische Präsens in reichem Maße und wirkungsvoller Art (Drechsler p. 44). Ein vertrautes Stilmittel ist es auch der Ballade, in der das Tempus oft hin und her schwankt: The king sits .. Up and spak .. Sir Patrick Spence, Ch. II 17ff.; Sir Cauline Anfang, Ch. II 56ff. In gleicher Weise verwendet Coleridge an lebhaften Stellen stets das Präsens, das bei ruhigerer Darstellung wieder dem Präteritum weicht, so gleich am Anfang des Anc. Mar. und von Christ., und ganz ähnlich auch Southey in Thal. I 2ff.

Dieser Balladentechnik folgt endlich auch Scott, der das Präs. hist. zahlreich verwendet, es aber selten für länger als etwa eine Stanze beibehält (Lm II 26, R I 29, II 15, Li V 26); meist macht es, nachdem durch den Wechsel des Tempus die Aufmerksamkeit geweckt worden ist, nach einigen Versen wieder dem Präteritum Platz (Lm I 12, III 15, V 22ff., M I 3, III 2, Ll V 25, Li III 28). Auch schiebt Scott zuweilen Perfekta oder Plusquamperfekta ein, teils um einen Abschnitt zu bezeichnen (Lm II 28, M V I, Ll III 10), teils aber auch ohne jede Notwendigkeit (Lm III 14, 23, IV 11); R VI 4ff. wechselt in 6 Versen des Tempus 3mal!

Ehe wir mit der Ellipse näher auf den Satzbau Scotts eingehen, seien einige Bemerkungen, allgemeiner Art vorausgeschickt. Scotts Satzbau ist zwar nicht so schlicht, wie

der Coleridges, steht diesem aber nahe. Wie Adolphus (in Chambers Cyclopaedia of Engl. Lit. London and Edinb. 1901, III, p. 32) betont, zeichnet er sich vor allem dadurch aus, daß er alles ohne Umschweife direkt und knapp ausdrückt. Am engsten schließt sich sein Satzbau in Lm an die Balladentradition an, indem er dort meist kurze, einfache Sätze bildet und wenig Nebensätze und Partizipien verwendet. In den späteren größeren Epen wird er etwas kunstvoller, doch verläßt Scott nie ganz den volkstümlichen Boden (außer in Vr), und ein charakteristischer Zug seines Satzbaues sind stets allerlei Freiheiten der Konstruktion.[1]) Zu diesen gehört vor allem die

Ellipse.

Während bei den Klassizisten die Ellipse keine große Rolle spielt, wiewohl leichte Ellipsen, namentlich der Kopula, nicht fehlen: To whom Pelides Jl. I 107; when Alpheus thus Leon. I 160; This heard, Leonidas . . II 67, ist für Ossian die häufige Verwendung ganz kurzer, abrupter Sätze charakteristisch, die die Spannung aufs höchste steigern: He drew the bow. The arrow flew. Galvina fell in blood (Drechsler p. 79). In den Balladen finden wir nicht selten Ellipse des Relativs als Subject: He bar a bende-bowe in his hande, | Was made of trusti tre (Chevy Chace, Ch. III 303ff.); And sent it to Sir Patrick Spence, | Was walking on the sand (Spence, Ch. II 17ff.); wie auch von Konjunktionen: So gilt, it dazzled the ee (Sir Aldingar, Ch. II 33ff). Coleridge hat leichte Ellipsen in kurzen Ausrufen wie: A weary time! Anc. Mar. 145: A sight to dream of,

[1]) Oft freilich auch unerlaubte, fehlerhafte Freiheiten. Die Kritiker tadeln fast stets bei ihm ungrammatische Lizenzen, und die „Monthly Review" ruft in der Kritik zu Li III aus: „We really believe that he cannot write correct English . ." Poet. Works X, p. 131. — Die Rauheiten und allzu häufigen Nachlässigkeiten seiner Sprache waren Mängel, die den Sieg Byrons beförderten.

not to tell! Christ. 253; gelegentlich auch Fehlen einer Konjunktion (if): And moved, as she were not in pain Christ 134. Ganz ähnlich Southey: How strange | The sound; Numerous his robes of silk . . Thal. I 19; mehr nach klassizistischer Art: To him the king . . Joan III 173.

Scott macht ausgiebigen Gebrauch von der Ellipse. Wir finden:

a) Fehlen des Subjektes, und zwar 1. als Relativum, namentlich in den ersten Epen nach Balladenart, z. B.: He never counted him a man, | Would strike below the knee Lm III 17; we'll light a brand, | Shall warm . . Lm IV 22; flinty is her heart can view M V 7; Ll II 5_{15}; R IV 13_4 u. ö. — 2. Als Personalpronomen fehlt das Subjekt nicht selten familiär, z. B.: Would I had . . M III 17; Ll IV 11_{15}; pray you . . M I 18: als grammatisches Subjekt fehlt häufig it: Vails not . . Lm V 4; Needs not . . Lm V 27; Seems . . that R II 14; Li III 14 u. ö.

Oft begegnet b) Fehlen der Kopula in kurzen Sätzen und Ausrufen, z. B.: Costly his garb Lm V 16; In vain the wish M VI 33; Weird women we! Ll I 30; No son of Denzil this R VI 23; Not his the form . . Ll I 20.

Häufig fehlt c) Artikel (resp. Possessivpronomen), formelhaft: 'gainst ladye fair Lm IV 24; From Yarrow braes and banks of Tweed Ll II 28; doch auch sonst, z. B.: finger . . he laid M I 26; when moon . . slept Li IV 8.

d) Konjunktionen fallen oft aus, namentlich that, z. B.: Nor knew . . His foe lay . . Lm III 6; It chanced a . . sail she spied M VI 4; in konsekutiver Verwendung, z. B.: So fierce, it stretched him . . Lm III 10; so steep, the foot was fain . . Ll V 2. — Nicht selten fehlt as, in [as] soon as: Soon as the . . child saw he Lm III 15, M II 11 u. ö.; in [as] far as R VI 18; if fehlt (vgl. Christ. 134): I'd give the lands of Deloraine, | Dark Musgrave were alive again Lm V 29; As he his peer had been M I 28; ähnlich M IV 16_{20}.

Hier zu erwähnen sind endlich unvolkstümliche absolute Konstruktionen, z. B.: his labours o'er Ll I 9; that o'er Ll V 2; My lady safe, oh let . . Ll VI 11; namentlich verkürzte Partizipialsätze: When, doffed his casque, he felt free air M VI 29; his faith made plain, | He won . . M VI 38. — Solche verkürzten Konstruktionen bringen zuweilen Unklarheiten mit sich: For come from where Clan-Alpine fought, | They, erring, deemed the Chief he sought Ll VI 12.

Die zweite wichtige Freiheit des Satzbaues ist die

Inversion.

Bei den Klassizisten und Ossian finden wir vor allem Voranstellung der adverbialen Bestimmung oder eines Adjektivs, seltener des Objekts: Studious he strove Arth. I 25; Soon shall the Fair ascend Jl. I 185; These they convey Leon. I 13; Alone I am! Dark is thy bed! Ossian, Drechsler p. 43. In Volksballaden ist häufig die absolute Voranstellung eines Substantivs, das dann durch ein Pronomen wiederholt wird: The dynt yt was . . Chevy Chace, Ch. III 330ff.; The kyng Estmere, he plight his troth K. Estmere, Ch. II 49ff.; sowie formelhafte Nachstellung des Adjektivs: Adler younge, daughter deere, ladye gaye. Beides ahmt Coleridge nach: The Wedding-Guest he beat his breast Anc. Mar. 37; every soul, it passed my by 222; the crowing cock . ., it crew Christ. 4; the Baron rich Christ. 6; damsel bright 58. Neben der Inversion des Adverbs und Adjektivs hat er ferner im Anc. Mar. Umstellung des Pronomens: out of the sea came he Anc. Mar. 26; Red as a rose is she 34 (vgl. Eichler p. 13). Southey endlich macht keinen Gebrauch von den volkstümlichen Arten der Inversion, hat aber zahlreiche Voranstellungen des Adverbs und Adjektivs, z. B.: Sunk was the sun Joan I 7; Soon will my arm be strong Thal. I 8.

Scott verwendet die Inversion in großem Umfange. Wir finden vor allem:

a) Voranstellung des Adverbs und der adverbialen Bestimmung, z. B.: Loud whoops the startled owl Lm I 13; Down went the steed Lm III 6; Twice she essayed M II 25; Up flew the snowy ptarmigan M III 1. — (In Relativsätzen führt solche Inversion oft zur Trennung des Relativs von seinem Beziehungswort, z. B.: his land's array | Upon the Borough-moor that lay M IV 13; the tree in his banner that glances Ll II 19). — Häufig ist ferner

b) Voranstellung des Objektes, z. B.: Penance, Father, will I none; | Prayer know I hardly one Lm II 6; Strange sounds we heard M I 26; More would he know Ll II 35. — Sehr gern auch

c) Adjektiv vorangestellt, z. B.: Black was her garb M II 3; Short be my speech Ll II 28; Lost was the war R I 17. — Nicht selten ist die

d) Voranstellung des Prädikates, z. B.: Ceased the high sound Lm III Schluß; Entered the train M I 9; gut verwendet namentlich in der Schilderung der Hetzjagd: Clattered a hundred steeds along Ll I 3; Bounded the fiery steed Ll V 18.[1])

Nach Balladenart finden wir endlich e) ein Substantiv vorangestellt und durch ein Pronomen wieder aufgenommen, z. B.: Her bower, that was guarded Lm I 1; The leash, that was.. Lm III 17; The priest . ., he could . . M I 21; ferner die Vorankündigung des Begriffes durch ein Pronomen (wie bei Coleridge; vgl. Eichler p. 13), z. B.: It was more dark .., that vault M II 17; he, that ancient man .. M II 19; It ceased, the melancholy sound M II 12; und schließlich volkstümliche

f) Nachstellung des Adjektivs: ladye fair, hawthorn green, baron proud etc.

---

[1]) Die Voranstellung des Attributes beruht zumeist auf metrischen Gründen, z. B.: of monastic rule the breach M II 3; of some foul crime the stain M II 24; of Bothwell's house the stay Ll VI 22; ebenso wie die Nachstellung von Präpositionen, z. B.: the bier beside Ll III 17; your band among R III 29; his visage o'er Li IV 26.

Archaismen.

Sie sind in ihrer überreichen Verwendung wohl das auffallendste Charakteristikum von Scotts Stil.

Der Gebrauch von Archaismen ist ja eins der wichtigsten Stilmittel romantischer Sprachkunst überhaupt[1]), um die Aufmerksamkeit des Lesers durch die seltenen Worte anzuspannen, die Versetzung in eine vergangene Zeit zu unterstüzen, und so die Illusion zu erhöhen. — In älterer Zeit hatte namentlich Spenser viel Archaismen. Die Klassizisten, Ossian und auch Southey dagegen verwenden sie nur sparsam. Um so häufigeren Gebrauch von Archaismen machten die Balladennachahmer, höchst geschickt namentlich Coleridge, so im Anc. Mar.: ancient 1, stoppeth 2, kin 5, eftsoons 12, hath 16, clombe 208 etc.; in Christ.: moaneth 44, I wis 92, bale 288, I ween 348 etc.

Scotts ausgedehnter Gebrauch von Archaismen erklärt sich nicht nur aus dem Einfluß der alten Balladen und dem Vorbilde Coleridges, sondern auch aus seinem historischen Realismus, der bestrebt ist, dem mittelalterlichen Thema eine möglichst echte Einkleidung zu geben, der daher nicht nur für Sitten, Kleidung usw. die entsprechenden alten Fachausdrücke anwendet, sondern auch sonst archaische Worte und Konstruktionen überreich einflicht, auf diese Weise das Ganze mit einer Patina überziehend, die dem Werk das gewünschte altertümliche Aussehen verleiht. — Wie die Kritiker erkannten, verdeckt Scotts altertümliche Sprache auch sehr häufig Nachlässigkeiten und idiomatische Ausdrücke und läßt sie als beabsichtigte Abweichungen älterer Sprache erscheinen. — Die Archaismen sind am häufigsten in den ersten Epen, namentlich in Lm; in Vr und R viel sparsamer verwertet, danach aber wieder zunehmend. Sehen wir von den altertümlichen Worten ab, die sich ohne weiteres aus dem Stoff ergeben (Bezeichnungen

[1]) Vgl. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Berlin 1878, p. 58.

der Gebräuche, Kleidung usw.), so sind hier von archaischen Worten als einige der bemerkenswertesten zu nennen:

Substantiva, z. B.: bower, drede, flemens-firth, gramarye, gramercy, idlesse, ken, levin, rede, weapon-shaw. Das Präfix fehlt zuweilen mit mittelalterlicher Lizenz: hest (= behest), quest (= bequest). — Verben: to bowne, to don, to ken, to let (= hindern), to list (= to please), to questen, to rede, to won. Das Präfix fehlt in: to plain (= complain), to tide (= betide) u. ö. Gelegentlich auch werden die archaischen Verben ohne die Endsilbe -en vor den modernen Formen bevorzugt, z. B.: to hap (= happen), to list (= listen). — Adjektiva: boune, litherlie, mickle (schott.), sooth, swith, wight, yare. — Adverbia: eke, erst, sore (= sehr).[1]) — Konjunktionen: an (= if), what time, whenas (= when), the whiles. — (Altertümliche Pronomina, wie aught, nought, thine, thou, ye, yon etc. sind ja überhaupt der poetischen und gehobenen Sprache eigen, ebenso die Flexionsendungen: -est, -eth.) — Dazu kommen alte Flexionsformen, z. B. Plurale wie: hosen, shoon. Der Artikel wird in der Form an in einigen Fällen auch vor konsonantischem Anlaut gebraucht: an union; an hundred. Ferner: I mot, I wot, thou wotst, he wot, to wot, I wis, there be (= are). Präterita: bare, clombe, quoth, rade, spake, wan, yode. Partizipia: mistook, spoke, strove, swore, tore, wore (M), wove, wroke, wrote. Nicht selten sind solche Formen freilich nur des Reimes wegen gewählt. — Altertümliche Konstruktionen. Bemerkenswert ist hier der Gebrauch des Reflexivums (vgl. Mätzner, Engl. Grammatik II, p. 68ff.). a) Es steht in

[1]) Scott macht reichen Gebrauch von der dichterischen Freiheit, die Adverbialendung -ly fortzulassen, und so das Adverb in der bequemeren Form des Adjektivs zu gebrauchen, z. B.: The trumpets flourished brave M I 10. Wenn noch ein zweites Adverb mit der regelmäßigen Endung in demselben Vers steht, können wir annehmen, daß dessen Endung für beide Adverbia zu gelten hat, z. B.: deft and merrily Lm I 15; It freshly blew, and strong M II 1.

altertümlicher Weise das einfache Personalpronomen statt des Reflexivums (him statt himself), z. B.: Deloraine | Will cleanse him Lm IV 26; he . . hid him Ll III 6; Wilfrid had roused him R II 13; he laid him down R III 8. b) Hinzufügung des Pronomens 1. bei Verben der Ruhe, z. B.: stay thee Lm VI 23; they rested them M II 14; 2. bei Verben der Bewegung, z. B.: they knelt them down Lm VI 29; speed thee Lm II 21, Ll III 18, 22; hie thee Lm II 23; he shot him down the sounding path R II 14. — Alte Schreibung finden wir nicht selten, z. B.: ladye, hastilie, ozier, agen, deas (= dais).

B. Mittel, die Aufmerksamkeit zu befriedigen.

I. Mittel der Anschaulichkeit.

Schmückendes Adjektiv.

Dies ist ein entbehrliches Beiwort, das aber durch Hervorhebung einer bestimmten Eigenschaft zum Substantiv etwas Neues hinzufügt, ihm eine bestimmte Färbung und damit erhöhte Anschaulichkeit gibt (vgl. Drechsler p. 45ff., Michael p. 44ff.). — Die Klassizisten verwenden es in großem Umfange und reicher Mannigfaltigkeit; wenige Verse begegnen uns, die nicht ein schmückendes Adjektiv enthielten, das freilich oft nur zur Füllung des Verses dient, wie Scott (Poet. Works VI, p. 20) betont. Gern werden von ihnen Adjektiva in prägnanter Bedeutung, mit verwechselter Beziehung und dergl. gebraucht, z. B.: deadly bow (= todbringender Bogen) Jl. I 67; golden years Winds. For. 92; their little lives 134 etc. Noch mehr schwelgt Ossian in schmückenden Beiwörtern, die, wie bei Homer, oft stereotyp verwendet werden (vgl. Drechsler p. 45ff.). Dagegen ist die Balladensprache arm an schmückenden Adjektiven, die, meist wenig anschaulich, bei Personenbezeichnungen gern formelhaft stehen: doughety Doglas; the good lord Perse; ladye brighte, gaye, fayre; good, bold, true, gentil knight etc. Bezeich-

nend ist für die Ballade besonders der Gebrauch mitempfindender und sinnverstärkender Adjektiva, z. B.: brother, father, daughter deere; red gold, wine, blood; wepyng teares. Coleridge ist reich an farbigen Adjektiven von großer Anschaulichkeit, z. B.: glittering eye Anc. Mar. 3; copper sky 111; bloody Sun 112; slimy sea 126; star-dogged moon 212; huge, broad-breasted, old oak-tree Christ. 43; blue-veined feet 63 etc. Auch Southeys schmückende Beiwörter sind von großer Fülle und Buntheit: A dewy freshness fills the silent air, . . In full-orb'd glory yonder Moon divine | Rolls through the dark-blue depths Thal. I 1. Namentlich in Joan steht er den Klassizisten nahe: red flank (= blutig) Joan I 16; rubied cheek 27; rock-roof'd cell 171; cautious speed III 18 etc.

Scott zeigt sich i. a. sehr maßvoll in der Verwendung der schmückenden Beiwörter. In den ersten Epen, besonders in Lm, gebraucht er nach Balladenart oft recht farblose, abgegriffene Adjektiva und nicht selten formelhafte Epitheta. In Ll und R sind die Beiwörter von größerer Mannigfaltigkeit und Anschaulichkeit, während in den letzten Epen die Verwendung des schmückenden Adjektivs wieder volkstümlicher wird. — Zu bemerken ist schließlich, daß die Wahl des Adjektivs oft durch das Streben nach Alliteration beeinflußt wird.

Ich führe im folgenden zunächst eine Auswahl der wichtigsten schmückenden Adjektiva in ihrer Verwendung beim Substantiv vor:

a) Natur.

Landschaft. — breeze: fitful, deep, wild, sad; cloud: racking, brightening, thin, grey; moon(light): pale, cold, silver, pure, bright, yellow. — glen: dark, pathless, lonely, winding; cliff: tall, rude, lofty, black, grey, huge; vale: soft, green, dusky, fertile; wood: waving, shaggy, sounding; heath: solitary, brown; shore: misty, willow'd, cavern'd, sandy. — wave: mossy, silver, black, rushing,

thundering, sparkling; sea: dark rude, tempestuous; ocean: swelling, booming, blue.

Flora und Fauna. — oak: wind-swung, green, rustling, aged, sturdy, blasted, manly; ivy: envious; aspen: light, quivering, frail; yew: sable, pensive, sepulchral. — steed: bonny, good, brave, gallant, whight, foaming, trampling, champing, flying, fiery, impatient, panting, white, dapple-grey; courser: keen, fleet, eager; blood-hound: shaggy, rough, deep-mouthed, staunch; doe: dark-brown; deer: timid, fleet, nimble; cushat-dove: deep-toned; thrush: speckled, mottled; linnet, lark: merry.

b) Menschen.

Körper. — hair: golden, grey, silver, yellow, red, sable, hoary, coal-black, flaxen, matted; face: lovely, fair, clouded, gloomy, wan, manly, sun-burn'd; eye: blue, azure, bright, dark, black, hazel, thoughtful, meek, glazing, speaking, flashing, restless, merry, dauntless; beard: white, blanched, floating, grisled, curled; heart: beating, wither'd, hardy, steady, proud, noble, gallant, fickle; hand: wrinkled, trembling, soft, stalwart, true; voice: rough, shrill, melting.

Kleidung etc. — plaid, bonnet: graceful; cap: broider'd; spear: bright, tough, strong, stout, true; brand: huge, sweeping, blazing, trusty, good; bow: sounding, bending, bended; tower: stately, lordly, little, lonely, darksome, battled, ruin'd; door: iron, arched, steel-clenched; hall: lofty, banner'd; ale: nut-brown.

Personenbezeichnungen. — lady: fair, gay, bright, lovely, coif-clad, venerable; maiden: bashful, coy, true, snooded; knight: valiant, true; warrior: steel-clad, stately, daring, plaided; chief: gallant, proud, crested; yeoman: good, tall, bold, free, brawny; sire: grey-haired, bonneted.

Eigennamen. — Margaret: fair; Deloraine: stout, stark, good at need; Clare: fair, lovely, helpless, patient, mournful; Marmion: haughty, noble, false; Ellen: fair, gentle; Roderick: stern, stout; Malcolm: young; Ma-

tilda: fair; Wycliffe: dark; Edith: bright, proud; Bruce: well-skill'd; Edward: fiery, fierce.

Wir können nun mehrere Klassen der entbehrlichen Adjektiva unterscheiden:[1])

a) Adjektiva mit direktem Bedeutungsübergang auf das zugehörige Substantiv.

Unter den obigen, veranschaulichenden Adjektiven finden wir vielfach Beiwörter von nur geringer Anschaulichkeit, die zu einem Substantiv, dem sie i. a. zukommen, nun stets stereotyp hinzugefügt werden, z. B.: pale moonlight, timid roe etc. (zuweilen auch da, wo dies betreffende Beiwort vielleicht gar nicht angebracht ist, z. B. Lm IV 7_{12}). Namentlich gilt dies für Personenbezeichnungen (stehende Epitheta). Weibliche Wesen erhalten ohne weiteres die Prädikate: fair, lovely, Ritter die Beiwörter: bold, gallant, Liebende: true, Mönche: holy usw. — Es ist nur die natürliche Entwicklung, daß solche stereotypen Beiwörter allmählich mit dem Substantiv zu einer Einheit verschmelzen, wie oft bei Homer und Ossian, Adjektiv + Substantiv also zu einem formelhaften Begriff erstarren. Die Alliteration befördert und befestigt diesen Verschmelzungsprozeß. Verbindungen dieser Art sind z. B.: lady fair, lovely bride, fair Margaret (deutsch analog z. B.: Schön-Elschen), gallant knight, Deloraine good at need, Wallace wight, bold Bruce, merry England, Carlisle. Sehr gebräuchliche oder sehr alte Verbindungen sind auch äußerlich nicht selten zusammengewachsen, z. B.: greenwood, broadsword, greyhound, merrymen, truelove, dun-deer, wild-wood etc. — Mit den formelhaften Adjektiven, die nur wenig Anschauung hinzubringen, berühren sich im Gebrauch

Adjektiva ohne Anschaulichkeit, die nicht mehr zu den eigentlich schmückend-ausmalenden Adjektiven zu zählen sind. Hier ist zu erwähnen das urgierende (sinn-

[1]) Diese Einteilung geschieht im wesentlichen nach R. Vogt, Das Adjektiv bei Marlowe. Diss. Berlin, 1908, p. 23ff.

verstärkende) Adjektiv, das nur den Begriff des Substantivs verstärkt, also, streng genommen, zu den Mitteln des Nachdrucks gehört (s. Begriffswiederholung). Scott gebraucht es in bescheidenem Maße, am meisten noch in Lm, z. B.: red wine Lm I 4; bitter tear, anxious fear I 10; darkening shadow I 11; hawthorn green II 28; curdled gore III 9; traitor false V 19; midnight dark M III 28; if I fall in battle fought Ll III 23. — Ferner gehört hierher das Gefühl vermittelnde Adjektiv (Kose-, Scheltwort), das Scott nicht selten, wenn auch nicht so oft wie Coleridge gebraucht, z. B.: our dear Ladye, sweet St. John Lm II 23; kind uncle M I 22; loved maid Ll II 12; poor Stumah Ll III 17.

Im Gegensatz zu diesen volkstümlichen Arten des Adjektivs steht der unvolkstümliche Gebrauch der

b) Adjektiva mit indirektem Bedeutungsübergang.[1])

Am häufigsten sind hier die Fälle, in denen das Adjektiv grammatisch auf das folgende Substantiv, logisch aber auf das vorangehende Possessivpronomen zu beziehen ist, z. B.: her sleepless bed (= the bed of her, the sleepless one) Lm II 25; my feeble way Lm VI 2; my living tomb M II 31; his generous head Ll V 29; his sleeping face R I 3; his mute face Li III 31.[2])

Häufig auch bezieht sich das Adjektiv auf ein anderes Substantiv in der Nähe, z. B.: The lists' dread barriers Lm V 9; the mourner's harmless life M II 7; the nuns'

[1]) Vgl. Vogt p. 35, ferner G. Gerber, Die Sprache als Kunst, Berlin [2]1885. I, p. 535ff. (Hypallage); endlich R. Dyboski, Tennysons Sprache und Stil, Wiener Beiträge XXV, p. 100ff. (Attraktion).

[2]) Das Possessivum steht also dabei, gemäß der ursprünglichen Bedeutung von his und her, statt des Genitivs eines Personalpronomens. Dies zeigt sich noch deutlicher in Fällen, wo ein Relativsatz logisch von dem Possessivpronomen abhängt, z. B.: my folly's mead .. who .. (= the folly of me who ..) M II 27; Flinty is her heart can view .. (= the h. of her who ..) M V 7; ähnlich Lm VI 5_9; L V 29_{14}. Vgl. auch: for hys love that syttes yn trone (Otterbourne); in his way that comes .. Caes. I 1,55.

delighted eyes M II 8; The guileless movements of her breast Ll I 19; The bold cheek of Malcolm Graeme Ll II 29; Barnard's bridge of stately stone R II 4; the Indian's venom'd wound (= the w. filled with Indian venom) R I 16; In massive bowl of silver deep (= in deep bowl of massive silver) M I 30.

Ferner gehört hierher der häufige Gebrauch eines Adjektivs statt eines Adverbiums, indem also das Beiwort mit Beziehungsverwechselung zum Substantiv statt zum Verbum tritt, z. B.: The porter bowed his humble head Lm II 3; To spend the hospitable hour (= to spend the hour in hospitality) M III 2; In mortal lists to fight (= to fight in the lists for life and death) M II 28; The hasty colour went . . Ll II 29 etc.

Nicht selten steht auch ein attributives Adjektiv statt eines Substantivs im Genitiv, z. B.: southern breast (= breast of a Southron) Lm IV 13; mortal urn (= urn of a mortal one) Lm V 2; some bier beloved (= b. of a beloved person) Ll V 29; grateful claims (= cl. of gratitude) Ll VI 9; A guilty hope, a guilty fear (= h., f. of a guilty one) R II 23.

Dem gleichen Streben nach Knappheit entspringt die elliptische Verwendung des Adjektivs (prägnantes Adj.), wobei dieses durch einen längeren Ausdruck zu umschreiben ist, z. B.: guilty packet (= p. with proofs of his guilt) M II 28; pine-trees blue (= p.-t. appearing blue in the distance) Ll I 5; with quiver'd back (= with his qu. on his b.) R I 20; the ruddy cup (= the c. filled with r. wine) R III 15. — So steht auch zuweilen das Adj. in kausativer Bedeutung: merry harp, blaze (= making merry).

Zum Schluß seien hier einige Fälle von Oxymoron erwähnt, wobei das Adjektiv in innerem Gegensatz zu seinem Substantiv steht: with cautious speed M V 24, R IV 31 (= schnell, aber vorsichtig; vgl. Joan III 18); anxious revel R III 14; und ein Beispiel für Prolepsis (vgl. Vogt p. 39): The blood left Wilfrid's ashen cheek R II 13.

Unter den Adjektiven überwiegt das Part. Perf. gegenüber dem Part. Präs. um ein wenig in Lm und M, mehr in Ll und Li (ungefähr 4:3), am meisten in R (3:2).

Malende Wortzusammensetzung.

Bei den Klassizisten sind Komposita bemerkenswert nur in Popes Homerübersetzung, unter griechischem Einfluß: hoarse-resounding Jl. I 203; silver-footed 716 etc. Bei Ossian sind namentlich die zusammengesetzten Beiwörter der Eigennamen oft originell: white-bosomed; white-toothed; nimble-footed etc. (Drechsler pp. 48ff., 55); während in der Ballade Komposita nicht hervortreten: blude-reid; scarlette-redde; lilly-white etc. Bei Coleridge sind sie zwar nicht sehr häufig, aber z. T. recht originell (vgl. Eichler p. 124), z. B.: meadow-gale Anc. Mar. 457; blue-vein'd Christ. 63: wild-flower wine 220; after-rest 465. Ähnlich Southey: half-baptized Joan II 198; full-orb'd Thal. I 4; camel-kneed; dung-perfume V 34.

Bei Scott spielen sie keine wichtige Rolle. Die substantivischen Komposita sind zwar zahlreich, doch meist wenig originell, z. B.: war-steed, -march; battle-axe, -field, -cry; mountain-side, -shadow, -eagle. Selten kühner, z. B.: desert-dweller; dagger-crest; convent-vengeance etc.

Wichtiger für die Anschauung sind die adjektivischen Fügungen, hauptsächlich gebildet durch

Partizipien, und zwar meist mit dem 1. Part. Perf.: Adj., Adv. + Part. Perf., z. B.: well-known; ill-omen'd; half-seen; high-born; deep-mouthed; white-haired; down-looked; many-headed. — Subst. + Part. Perf., z. B.: mail-clad; wind-swung; spell-bound; kühner: book-bosomed; wave-encircled; summer-dried; priest-led; fancy-nurtured. — Seltener sind die Zusammensetzungen mit dem 2. Part. Präs.: Adv. + Part. Präs., z. B.: deep-brooding; ever-varying; never-ceasing. — Subst. + Part. Präs., z. B.: moss-trooping; mountain-loving.

Auch die Zusammensetzungen von Adjektiven sind nicht sehr häufig. Meist bezeichnen sie Farbennüancen:

dark-brown; light-blue; dapple-grey; vergleichend: milk-, snow-white; nut-brown; coal-black; blood-red.

Malender Genitiv.

Der malende Genitiv, d. h. „das mit of angefügte substantivische Beiwort", das durch ein Adjektiv oder auch durch einen präpositionalen Ausdruck wiederzugeben ist, erscheint als bewußtes Stilmittel unter den Vorgängern Scotts in größerem Umfange nur bei Ossian, für dessen Stil er besonders charakteristisch ist, und dessen Abhängigkeit von gälischen Vorbildern hier besonders hervortritt, z. B.: the sun of the day; her face of love; Fingal of the noble deeds etc. (Drechsler p. 52ff.). Nicht selten finden wir auch malende Genitive in Southeys Thal., z. B.: the palace of his pride I 21; the vale of many waters I 36; the sorceress of the silver locks IX 40.

Scott steht im Gebrauch dieses Stilmittels offenbar unter dem Einfluß Ossians; jedoch verwendet er den malenden Genitiv stets maßvoll und bleibt an Zahl und Buntheit weit hinter Ossian zurück.

Der Genitiv ist in der Regel als ein bloßes Substantiv angefügt und meist durch ein Adjektiv wiederzugeben. Häufig sind besonders: of old (vgl. Ossian) und of yore: tales, chronicles days etc. of old; race, damsels of yore; ferner: lip, man, brows of pride; clerk, knight, deeds of fame; man, locks, head, hand, foot of age; heart, spur, note, eye of fire; bow of might; notes, look of woe; prophecy, hour, pass, choice of fear; brow of awe; peak of dread; eye, badge of blue; cross, plume of red; neck of snow; deeds of blood; wind of heaven; hand of death etc.

Seltener als erweitertes Substantiv: knight of the crest of gold; Douglas of the stalwart hand; Nial of the Pledges Nine; Lucy of the lofty eye; Vanoc of the beardless face etc.

Zuweilen sind auch zwei Substantiva angefügt: wife . . of silver brooch and bracelet proud; Land of brown

heath and shaggy wood; Land of the mountain and the flood; vault of sin and fear; man of silence and of woe; heart of wrath and pride etc.[1])

Der Vergleich.[2])

Dem unerreichten Meister in der Kunst breit ausmalender Gleichnisse, Homer, steht unter den Vorgängern Scotts Ossian am nächsten an Reichtum, Breite und Anschaulichkeit (vgl. Drechsler p. 57ff.): The soul of Nathos was sad, like the sun in the day of mist, when his face is watry and dim; They come forward, like waves in mist, when their foamy tops are seen, at times, above the low sailing vapour (Drechsler p. 62ff.). Die Klassizisten dagegen sind nicht nur sparsamer (Arth. I hat 1 Vergleich auf etwa 63 Verse, Leon. I auf 80 V.), sondern auch weit farbloser und nüchterner: Rage flash'd like lightning Arth. I 93; All still as death Leon. I 76; selten breit ausmalend. Nur bei Pope sind Vergleiche häufiger (in den Past. 1 Vergleich auf 43, in Winds. For. auf 21 V.), aber ebenfalls nüchtern und meist epigrammatisch zugespitzt: Fresh as the morn, and as the season fair Past. I 20; part admit and part exclude the day, | As some coy nymph her lover's warm address | Nor quite indulges, nor can quite repress Winds. For. 18. Außerordentlich sparsam in diesem Punkte ist die Volksballade (durchschnittlich nur 1 Vergleich auf mindestens 150 Verse), die fast nur ganz kurze, formelhafte Vergleiche kennt: As hard as any flint; as light as leafe on tree (Sir Cauline); das Blut fließt, as ever dyd heal or rayne (Chevy Chace); weiß wie Schnee oder Milch (Child Waters); schneller als

---

[1]) Hier sei der nicht seltene Fall erwähnt, in dem der sächsische Genitiv statt des zu erwartenden Genitivs mit of steht, z. B.: Cranstoune's knight (= the knight of C.); Snowdoun's knight (= the knight of S.).

[2]) Ich folge im wesentlichen der Einteilung von W. Hübner, Der Vergleich bei Shakspere. Diss. Berlin 1908.

der Wind (Young Waters) etc. Coleridge folgt der Ballade im Gebrauch volkstümlich kurzer Vergleiche: red as a rose Anc. Mar. 34; as green as emerald 54; as white as leprosy 192; like lead 291; as fleet as wind Christ. 85 etc.; geht aber an Buntheit und Häufigkeit weit über sie hinaus (im Anc. Mar. 1 Vergleich auf je 18, in Christ. auf je 36 Verse). Bemerkenswert sind bei ihm nachdrückliche Versicherungen in Vergleichsform: sad (near), as sad (n.) can be Anc. Mar. 107, Christ. 39 (vgl. Brandl, Coleridge p. 217), die vereinzelt auch bei Scott vorkommen: proud as proud might be Vr II 29 Southey endlich verwendet den Vergleich sparsam (in Joan I 1 Vergleich auf 63, in Thal. I auf 45 Verse), doch i. a. unvolkstümlich, z. B.: a form dim-seen | Descended, like the dark and moving clouds | That in the moon-beam change their shadowy shapes. Joan I 492ff.; The desert cirle spreads | Like the round ocean, girdled with the sky Thal. I 1.

Scott folgt in den wesentlichen Punkten der Balladentradition, denn er gebraucht den Vergleich sparsam (im Gesamtdurchschnitt entfällt 1 Vergleich auf etwa 61 Verse) und fast stets in ganz kurzer, volkstümlicher Form. Namentlich gilt dies für die ersten Epen, während in den späteren großen Epen die Vergleiche z. T. länger ausgeführt und kunstvoller werden.

a) Vergleichungsbegriffe,

d. h. Begriffe, die zum Vergleich herangezogen werden. (Da wo es erwünscht schien, habe ich schon hierbei auch den verglichenen Begriff in Klammern beigefügt, oder zuweilen den ganzen Vergleich angeführt.) Die Gebiete, aus denen die Vergleiche geschöpft werden, sind:

1. Natur.

Elementarerscheinungen. Schnee: weiß Lm IV 19, M IV 25, VI 18, Ll I 17; dichter Fall M VI 34; Schmel-

zen M VI 34, Li III 26; Ellen gleitet vom Könige herab, wie Schnee vom Berge Ll VI 27. — Hagel und Regen: dichter Fall Lm II 18, M V 1, 16, VI 26, Ll V 15, Li VI 22. — Wind: schnell Ll II 2, III 14, V 18; wild M II 15, VI 34, Ll II 18, R VI 2; sorglos M I 24; leicht M IV 17; Stille vor dem Sturm Li III 1. — Wolken: weiß Li I 12; dunkel Li VI 5. — Nebel Ll V 4, R IV 8, 17. — Tau Ll III 16. — Donner: laut Lm III 5, M IV 1. — Erdbeben: dumpf Ll VI 19. — Blitz: schnell M VI 2, Ll III 17, VI 14, R I 19, II 14, VI 32, Li VI 15, 18; hell Ll II 14, III 19; zerstörend Ll IV 26.

Himmelskörper. Sonne: Sonnenstrahlen schnell, unbeständig M IV 17, Ll IV 15, II 21; hell Lm II 18, M II 26, R IV 17; schöner Morgenstrahl Ll V 1; Maisonne (Ellen) Ll VI 7, Li II 5; untergehende Sonne Ll VI 26, R IV 20; Dezembersonne Ll IV 15. — Sterne: Leuchten Lm III 29, Li II 11; Polarstern Li V 14; Nordlicht Ll IV 9; Meteor Ll III 2, R II 11; Sternschnuppen Li II 22. — Mond Bt III 25.

Erde. Erdboden: bleich Ll II 32, R V 27; empfindungslos Lm III 7. — Fels: fest Ll V 9, 15, Li VI 15, 28; dunkel Lm I 31; halb bemoost Ll III 15.

Wasser. Gern wird zur Schilderung des Kampfes das wogende Meer herangezogen: M VI 26, 34, Ll VI 16, 18, Li VI 21. — Ebbe und Flut (Liebe) M V 12. — Bergstrom: wild Ll II 14, R I 19, VI 2, Li VI 24; schnell Ll III 13, R I 16; anwachsend Ll III 24. — Quelle Ll III 16. — Wasserblase, Schaum Ll III 16. — Eistropfen Ll V 23.

Feuer. Glühen (Augen) Ll III 11, IV 4, (Wange) M VI 14. — Wildfeuer Li VI 22. — Strohfeuer M V 3. — Feuer am Stein geschlagen Ll III 22, Li II 26.

Minerale. Blei: schwer M V 27; kalt M V 30. — Diamant: Härte und Klarheit M IV 5, 30. — Smaragd M IV 30. — Marmor: hart R II 11. — Stahl: hart Lm I 19, R II 11; glühend R V 1.

Flora. Rose: lieblich (Margaret) Lm II 25; rot (Wangen) Ll II 24, VI 5; Tautropfen auf Rose R IV 11, Hd V 13 (vgl. Joan III 320). — Lilie Lm III 14, R V 27. — Veilchen: bleich Lm II 25, (Augen) Bt II 27. — Espe: zitternd Lm II 24, M VI 30, R II 11, III 5. — Kiefer: versengt Lm V 14; entwurzelt M VI 27. — Weinranke Li I 28, IV 22. — Schilf: beweglich Lm III 26, Ll VI 17. — Korn: wogend Lm IV 28, Li VI 10.

Fauna. Pferd: schäumend Lm I 28, R II 7, Li I 15; das ungeduldige Schlachtroß (Marmion) M V 34, VI 1, (Ronald) Li V 28, (Redmond) R II 24, M V 9; Füllen Ll III 18. — Hund: kriechend M II 22, R III 20; düstere Bulldogge (Bertram) R II 22; Bluthund Ll IV 28; Jagdhund: ungestüm Ll II 34, Li I 21; schnell Ll III 13. — Löwe: mutig, wild Ll IV 26; aufgescheucht R III 10. — Tiger: versteckt (Bertram) R III 4; sprungbereit (Edward) Li II 14, R III 28. — Fuchs: listig R III 18, VI 3; stumm leidend R VI 33. — Wolf: gierig R I 6; wild Ll V 16; feige R V 33. — Wild: gehetzt Ll II 12, 29, 37, R III 6; schnell Ll VI 17, Li IV 11. — Häschen Hd II 10. — Hirsch: springend Lm IV 5, Li IV 2. — Schlange: R III 6, V 16. — Vögel M II 2, Ll III 12. — Waldtaube: aufgescheucht Lm II 34. — Lerche: singt fröhlich Lm Einl. 14; schnell Li IV 10. — Adler: scharfes Auge M IV 29, Ll III 3. — Falke: schnell Ll III 15. — Habicht: schriller Pfiff Ll III 10. — Schwan (Ellen) Ll I 20. — Schwalbe: leichter Flug M VI 15. — Möwe M VI 26. — Seevögel: lärmend M V 5.

2. Menschenleben.

Zustände. Leben Lm IV 2. — Tod: bleich M V 30; still Lm V 11; stark Li V 26. — Traum: Fiebertraum Lm VI 18, Li V 23; schnell verschwindend M V 26, R VI 32; veränderlich Lm IV 15, Ll V 30, R I 1; trügerisch Ll V 9; Morgentraum R VI 29.

Affekte. Zukünftige Freuden Ll III 2, Li I 23. — Liebe: Bruderliebe Lm V 6; Sehnsucht des Liebhabers Ll V 8; Liebesseufzer Li IV 13.

Abstrakta. Blick in die Zukunft Ll III 26. — Frauensinn: launisch Ll V 30. — Wahnsinn (Volksmenge) Ll V 30. — Erinnerung Ll II 2. — Pläne R II 7.

Kleidung. Seide: leicht durchbohrt Lm III 6. — Feder Ll II 25. — Schleier Bt I 1, III 11. — Eisenhandschuh R I 15.

Wohnung. Schloß Ll I 13, Li IV 22. — Turm M V 2, Ll I 11. — Ruine M V 15.

Schiffahrt. Menschen wie Wracks Ll III 1. — Gestrandetes Schiff Ll VI 13. — Steuerloses Schiff R V 23. — Schiff über Untiefe R IV 27. — Lotse Hd III 9. — Mast M VI 27. — Segel Ll VI 19.

Krieg, Waffen. Blutfahne Ll III 29. — Flammenzeichen R VI 21. — Berghöhle wie Wunde Ll III 26. — Truppenführer (Hirsch) Ll I 2. — Vorkämpfer (Eiche) R II 6. — Sterbender Soldat R V 21. — Pfeil: schnell M VI 14, 27, Ll III 23, Li V 3. — Bogen Ll III 23. — Schild Ll IV 8. — Schwert Ll II 14. — Lanze Ll IV 6, R I 17. — Speer Li I 18.

Sport. Tennisball Lm II 31.

Kunst. Äolsharfe Lm I 31. — Wachsfigur (Constance) M II 21. — Griechische Statue (Ellen) Ll I 17. — Waldszenerie wie Gemälde von Raffael R IV 3. — Banquos Spiegel R V 28. — Toten auf der Bühne R VI 11.

Religion. Kain: ruhelos M VI 7. — Davids Harfe R III 24. — Hölle M IV 21. — Feuerstuhl des Propheten Li V 14.

Aberglaube. Geister: geräuschlos Lm VI 29, Li III 8; ruhelos Ll III 28, R II 18; unheimlich (Rod. Dhu) Ll II 33, (Brian) Ll IV 5, (Bertram) R II 10, V 36; den Morgen scheuend R V 23; höllische Geister M VI 25. Ll VI 17; Odins wilde Jagd Lm VI 21; Geisterschiff R II 13. — Riesen Ll I 14. — Nachtmar Hd V 11.

Eine Zusammenfassung des gesamten Vergleichsmaterials, das ich hier freilich nicht vollständig aufzählen konnte, ergibt: es entfallen auf die unbeseelte Natur 290 Vergleiche, darunter Wind 17, Blitz 11, Schnee 10, Sonne 17, Mond 1, Wasser 31, Minerale 15, Flora 36, Fauna 90 (darunter wiederum Pferd 9, Hund 9, Wild 17, Vögel 32). — Dem Menschenleben sind dagegen nur 159 Vergleiche entnommen, darunter Träume 12, Krieg und Waffen 24, Schiffahrt 10, Kleidung, Wohnung usw. 24, Geister 18. — Natur und Menschenleben als Vergleichungsgebiete verhalten sich also wie 1,8:1. Am meisten überwiegt die Natur in Ll, danach in M und Li, am wenigsten in Hd, während in Vr sogar das Menschenleben ein wenig mehr herangezogen ist.

Ein Rückblick auf die Vorgänger zeigt uns in dieser Beziehung: während bei den Klassizisten je nach dem Stoff das Verhältnis der Vergleichungsgebiete wechselt (Natur: Menschenleben in Arth. I etwa wie 3 : 2, in Popes Past. + Winds. For. etwa wie 3 : 1, in Leon. I + II wie 1 : 1), überwiegt die Natur stärker bei Ossian, dessen Gedanken- und Gefühlswelt eng mit der Natur verwachsen ist. Die Volksballade zieht namentlich Naturerscheinungen wie Hagel, Regen, Wind usw. heran, aus dem Menschenleben nur die nächstliegenden Dinge. Bei Coleridge dagegen ist umgekehrt das Verhältnis von Natur : Menschenleben im Anc. Mar. ungefähr 3 : 4, in Christ. 1 : 2; während endlich bei Southey in Joan 1, wie in Thal. I beide Gebiete ungefähr im Verhältnis 2 : 1 stehen. — Von älteren Epikern weist Spenser ein ähnliches Verhältnis wie Scott auf (N. : M. = 2 : 1); dagegen überwiegen bei Shakespeare (N. : M. = 2 : 3) und bei Chaucer die Vergleiche aus dem Menschenleben (vgl. Hübner p. 58).

b) Verglichene Begriffe.

Die Beantwortung der Frage, welche Dinge vor allem durch Vergleiche ausgezeichnet werden, gibt uns zugleich Aufschluß darüber, was das Interesse des Dichters besonders

erregt, und ist daher wichtig für die Beurteilung des Stiles. Als wichtigste der verglichenen Begriffe ergeben sich:

1. Sinnliche Begriffe.

α) Gegenstände. Natur: Himmel Lm VI 31; Mondlicht R I 1; untergehende Sonne R V I; Windhauch Li IV 13. — Spuren im Wasser Ll II 2; Bergstrom Lm I 28, R II 7; Fluß R II 16; See Ll III 20; Meer Li I 15; Schaumbläschen R II 7. — Insel M IV 30; Fels Ll I 12; Hügel Ll I 13; Bergschatten Ll III 2; Waldszenerie R IV 3; Höhle Ll III 26; Schlucht Ll VI 18. — Hirsch Ll I 2. — Eiche R II 6; Epheu R II 8. — Menschenleben: Abtei Lm I 31, M II 10; Segel Li I 12; Hütte Ll IV 15. — Speer Lm III 26, R V 36; Lanze Lm IV 28, V 14, Ll VI 17; Helm Li VI 15; Signal Lm III 29.

β) Personen. Mensch Ll III 1, 16, IV 15; Dichter R VI 26. — Äußere Erscheinung von Männern: Douglas M V 15, VI 11; Rod. Dhu Ll II 33; Bertram R II 10; Bruce Li II 8, IV 22; von Frauen: M V 30, Ll II 32, R VI 25; weibliche Schönheit R V 27, Bt I 1; Constance M II 21; Clare M VI 3; Ellen Ll I 17, II 24, VI 7; Edith Li I 27. — Körper: Haar Lm IV 9, Ll IV 6, Li I 28, IV 22; Blick M IV 21, 29, Ll III 3, Li II 4; Auge Ll I 19, III 11, IV 4, V 23; Stimme Ll IV 13, R VI 19; Träne M V 16, R IV 11, Li IV 26.

γ) Vorgänge. Namentlich der Kampf: Aufbruch Li V 4; Aufsitzen Li VI 22; Vorrücken Ll II 16, 18, Li VI 21; Angriff M VI 34, Ll VI 18 (Like wave with crest of sparkling foam, | Right onward did Clan-Alpine come; vgl. dazu das angeführte Beispiel aus Ossian), R I 19, Li II 24; Fall von Geschossen M V 1, VI 34, Li II 22; Zusammenstoß Lm III 5; Hieb Ll IV 26; Hin- und Herwogen R I 13; Auf und Nieder der Fahnen und Helmbüsche M VI 26, 27, Ll VI 18; Zurückweichen M VI 34; Flucht Ll VI 17. — Ferner alle Arten von Bewegung: Schnelligkeit M IV 17, VI 14, 24, 27, Ll II 21, 25; besonders beim Botenlauf:

Ll III 12–18, 22, 23; ferner Ll III 24, V 16, 18, VI 14, R I 19, II 14, 18, VI 32, Li II 22, IV 10, V 3, VI 18; langsame Bewegung M VI 3; lautlose B. Lm VI 29, Li III 8; divergierend Ll V 25; gleitend Ll VI 27; leichte Berührung M VI 15; Zittern Lm II 24, R II 11, VI 10; Sprung Lm II 31, III 13, R II 14, Li I 18, 21, IV 2. — Akustische und optische Vorgänge: Lärm M III 19, IV 1, V 5, Li I 23, III 7; Krachen Ll VI 18; Schrei Ll III 9, 10, VI 17, M VI 25; Ton M V 24, Ll II 18. — Lichtschein Lm VI 17, Ll III 19, 26, Li I 23, V 14; Leuchten Ll III 31, VI 18, Li II 11.

2. Geistige Begriffe.

α) Allgemein. Wahrheit M VI 5; Ruhm R IV 8; Seele Ll IV 10, R V 23; Jugend R VI 21; Gewissen R II 13; Frauensinn M VI 30.

β) Eigenschaften und Stimmungen. Wildheit Lm VI 21, M II 15, Ll II 14, VI 6, R VI 12; Wut und Zorn Ll V 29, Li II 26; Ruhelosigkeit M VI 7, Ll III 28, R V 23; Ungestüm M III 4, Ll II 34, R I 13; Ungeduld M V 34, VI 1, R II 24, Li V 28; Frische M III 4; Mut M V 3, Ll IV 26; Kampflust Ll V 8; Frohsinn Lm Einl. 14, Ll II 25, Li II 5; Wankelmut des Volkes Ll V 30; Treue Ll II 14, V 1; Liebe M III 18, V 12, Li IV 27.

Zusammenfassung. Der Dichter zeichnet neben Gegenständen gern auch die äußere Erscheinung von Personen durch Vergleiche aus, besonders oft aber äußere Vorgänge: der Kampf in allen seinen Phasen wird dadurch in den Vordergrund des Interesses gerückt, und die Schnelligkeit, wie überhaupt jede Art der Bewegung, wird vielfach veranschaulicht. Dem gegenüber werden geistige Dinge weit seltener durch Vergleiche beleuchtet (Sinnliches : Geistiges = 3,5 : 1), darunter namentlich Wildheit, Ruhelosigkeit, Ungestüm, Liebe. — Wir sehen also, daß der Dichter vorwiegend sinnliche Begriffe durch Vergleiche erläutert, daß

er nicht so sehr Abstraktes durch Konkretes, als vielmehr meist ein Konkretum durch ein anderes, näher liegendes veranschaulicht.

Ähnlich wie Scott verhalten sich in dieser Beziehung nicht nur die Klassizisten, sondern auch Ossian, der vor allem die Träger der Handlung, sowie die wichtigsten Momente (Kampf, Bewegung) durch Vergleiche beleuchtet (vgl. Drechsler p. 61ff.). Auch die Volksballade veranschaulicht namentlich die äußere Erscheinung der Helden und Heldinnen, den Glanz der Waffen und Kampfestaten. Ebenso überwiegen die sinnlichen Begriffe bei Coleridge und Southey. — Anders dagegen verfährt der Dramatiker Shakespeare, der vor allem Geistiges durch Vergleich mit Konkretem beleuchtet (vgl. Hübner p. 81ff.), da beim Drama der Schwerpunkt auf den inneren Vorgängen liegt, während im Epos zumeist äußere Dinge im Vordergrund des Interesses stehen, zumal bei einem Dichter wie Scott, der bei wenig innerer Handlung eine Fülle äußerer Begebenheiten bietet.

c) Verteilung der Vergleiche.

Am sparsamsten verwendet Scott die Vergleiche in Lm und Li, häufiger in M und R, am meisten in Ll und den kleineren Epen: es entfällt 1 Vergleich auf etwa 99 Verse in Lm, 73 V. in M, 42 V. in Ll, 35 V. in Vr, 72,5 V. in R, 49 V. in Bt, 91 V. in Li, 52 V. in Hd.

d) Form der Vergleiche.

1. Länge.

Die Scott'schen Vergleiche sind in der Regel kurz. Besonders in den ersten beiden Epen, sowie später in Bt und Hd herrschen durchaus die ganz kurzen, volkstümlichen Vergleiche vor, z. B.: The toil-drops fell . . like rain Lm II 18; The . . arrows flew like hail M V 1. Mit wenigen Ausnahmen sind sie nicht länger als zwei Verse (in Lm auch dies nur vereinzelt). In den späteren größeren Epen finden wir sie zuweilen auch über 3—6 Verse ausgedehnt.

Längere Vergleiche (8 Verse und mehr) sind selten, z. B. Ll II 31, Li III 1, Bt II 5, Vr II 36; etwas häufiger nur in R: I 1, 13, III 2, 6, IV 3, VI 26.

Was schließlich die

2. äußere Gestalt

der Vergleiche betrifft, so werden sie fast stets durch like oder as eingeleitet, nur selten ist der — dann meist längere — Vergleich vorangestellt und durch so, thus, such angeknüpft. — Die Ungleichheit wird meist ausgedrückt durch ne'er . ., z. B.: Such glance did falcon never dart M IV 29; oft auch durch den verneinten Komparativ: Not Katrine . . Gives more true Ll I 19; no thrush | Sings livelier M III 8; durch den Komparativ mit than: lovelier than the rose Lm II 25; lighter than the whirlwind's blast M IV 17; durch not . . like, unlike: Unlike the tide of human time Lm IV 1; durch scarce, seldom u. a. m.

Wir gelangen jetzt zur Betrachtung der bildlichen Vertauschungen, der sog.

Tropen.[1])

[1]) Gerber (II, p. 22ff.) definiert die Tropen folgendermaßen: „Die Tropen oder Bildfiguren setzen für ein Wort . . ein anderes von anderer Bedeutung . ., nicht nach Belieben, denn der Sprachkünstler . . will uns durch seine Vertauschung zu einem . . gehobenen Verständnis verhelfen. . . Wir werden vom Tropus . . erwarten . ., daß er eine Anregung gebe zum Entstehen einer adäquaten Vorstellung . ., dadurch, daß seine gewöhnliche Bedeutung mit derjenigen in Zusammenhang steht, welche das sog. eigentliche Wort haben würde. . . Solchen Zusammenhang zeigt uns entweder a) die unmittelbare Wahrnehmung oder Anschauung . ., b) unsere Reflexion . ., c) unsere Phantasie. Danach unterscheiden wir als Tropen: a) die Synekdoche, b) die Metonymie, c) die Metapher." — Ich bespreche die Tropen in umgekehrter Reihenfolge. — Wie auch später bei den Wiederholungen, stelle ich hierbei die Übersicht über die Vorgänger zusammenfassend an den Schluß, da bei der Mannigfaltigkeit dieser Figuren allerlei technische Bezeichnungen notwendig sind, die vor der näheren Betrachtung der Begriffe bei Scott unverständlich bleiben würden. — Für die Tropen s. Vorgänger S. 109 ff.

Dem Vergleich am nächsten steht die

Metapher,

der gebräuchlichste Tropus. Auch ihr liegt ein Vergleich zugrunde; nur sind die beiden Glieder, Vergleichungs- und verglichener Begriff, nicht nebeneinander gestellt, sondern miteinander identifiziert.

Scott ist im Gebrauch der Metapher nicht nur maßvoll, sondern bleibt auch völlig in traditionellen Bahnen. — So dient sehr oft zur Bezeichnung des Weißen, Hellen das Silber, oder der Schnee, während das Feste bezeichnet wird durch Eisen: iron hand, heart, frame, sleep etc., sogar iron eye Ll VI 8 (vgl. iron eyes Faery Queene V 10, 28; iron tears Penseroso 107), oder durch Stahl, das Harte durch Stein: The father was steel, the mother was stone R III 30; der rote Wein als Blut Lm II Schluß (vgl. bludereid wine Sir Patrick Spence). — Männer erscheinen als Eiche Ll III 18 (vgl. F. Q. V 6, 40); Löwe Ll II 22; Hirsch Ll IV 25; Falke Lm IV 13, M VI 13, 22; Adler Li V 34; Frauen gern als Blumen, namentlich als Rose und Lilie; ferner als Stern Ll II 10; Edelstein Li IV 30; Engel Ll II 35; Fee Ll I 22; Reh Ll IV 25, R III 25; Truppenmassen als Wolken Ll IV 3, VI 5, 19; der lanzenstarrende Truppenkörper als Wald M VI 34, 38, Ll VI 16, 17. Traditionell ist die Bezeichnung der Träne als Perle M V 10; oder von Träne und Schweiß als Tau R II 23, Li IV 16; der Kuß als Tau: The ripe ruddy dew of a woman's dear lip Ll VI 5 (doch paßt dies schlecht in das Lied der rohen Soldaten); Blick als Blitz M IV 29, Ll V 14; zarte Berührung als Kuß Ll I 17, III 2, Li III 28; vom Lichtstrahl Lm II 18, M IV 30. — Das Leben als Meer bezeichnet Ll II 3; als Schatten R I 29; als Bühne Ll VI 22; das Grab als Gasthof Li VI 22; als Asyl M V 32. Die Liebe erscheint als Flamme M V 28; als Himmel Lm III 2; bezeichnend für den Patriotismus des Dichters: Heimat als Himmel Ll II 8. Kühner: on Ellen's tongue

Her filial welcomes crowded hung Ll II 22 (vgl.: wreathèd Smiles ! Such as hang on Hebe's cheek Allegro 28). Mehr personifizierend: remorse's venom'd throes M III 16.

Nahe verwandt der Metapher ist die

Personifikation,

d. h. die Behandlung von leblosen und abstrakten Dingen als Persönlichkeiten. In diesem Punkte entfernt sich Scott am weitesten von der Volksballade. In Lm sind Personifikationen nur spärlich und meist farblos. Allmählich häufiger werdend, erscheinen sie am zahlreichsten in R, wo sie namentlich an Milton (Allegro, Penseroso) und Spenser erinnern.

(Über die personifizierende Apostrophe an leblose Konkreta und Abstrakta ist bereits S. 77 gehandelt.) — Der Metapher am nächsten stehen leichte

a) Personifikationen von Konkreten (metaphorische Ps.).

1. Ps. von Körperteilen (vgl. auch Synekdoche), z. B.: mine eye (ear) . . loves Ll IV 24; Loud cries their blood Ll II 28, R IV 22 (< Genesis IV 10); und von Waffen: das Schwert trinkt Blut M V 18, Ll IV 7, V 15; als Freund bezeichnet M VI 12.

2. Belebung der Natur, z. B. Wind: the gale had sigh'd itself to rest R II 1. — Sterne: The Northern Bear lowers black and grim Lm I 17; gern namentlich der Mond und seine Strahlen personifiziert: Ll I 15; when moon on ocean slept Li IV 8; the midnight moonbeam slumbering lay M VI 11 (vgl. Shakespeare: How sweet the moonlight sleeps upon this bank Merch. V 1, 54). Sonne Ll VI 1; nach antiker Art: the day flings wide his gates Ll VI 10 (der junge Offizier will recht gebildet sprechen!). — So auch die Erde als mother Earth Ll V 10; das Meer als old Ocean personifiziert Li I 21. Die Berge als Träger des Echos werden mehrfach personifiziert: Ll I 3, 8, 20: Vr I

4 ff.; Li IV 6; auch sonst gelegentlich, z. B. Ll III 4, V 7. Während in Lm (I 15 ff.) Berg- und Flußgeist als sprechende Personen auftreten, erscheinen in R nach klassizistischer Art farblose Genii of the stream R V 2 (vgl. Genius of the wood Pens. 154). — In den Personifikationen von Bäumen ahmt Scott Spenser nach, wie er selbst angibt, z. B.: giant Oak R II 6; manly oak, laughing vine, pensive yew R V 13 (vgl. F. Q. I 1, 8 ff.). — Ps. von Orten: yon empress of the North = Edinburg M IV 32; Rome, the empress of the world Ll V 12; proud Barnard . . he sits R II 1 etc.

b) Personifikation von Abstrakten (allegorische Ps.) ist ebenfalls häufig, obwohl Scott auch hierbei meist traditionell und nur in R zuweilen origineller ist.

1. Allgemeine Begriffe, z. B.: Fame whisper'd M I 16, Li II 20; fickle F. Lm IV Schluß; envious F. R IV 13; Fate Lm V 26, M VI 20 u. ö.; Time R V 3, VI 37; Wilfrid . . Was Fancy's . . child R I 30 (vgl. Allegro 133); closed the Night her pennons brown Ll V 33.

Zahlreicher 2. Affekte und innere Eigenschaften personifiziert, z. B.: Love als Allbesieger Lm III 2, M V 7, VI 5, Ll II 30; Joy's broad banner Li VI 1, Hd V 13; dimpled Mirth R V 13 (vgl. heart-easing Mirth Allegro 13); the dirge of Care Li II 1 (vgl. wrinkled Care Allegro 31); Duty . . walks hand in hand with Charity M VI 4; Gray Superstition's whisper dread Ll III 26; Two sisters . . Cold Disappointment and Regret R I 31; jealousy . . With sordid avarice in league M II 7[1]); There Guilt his . . revel kept; There . . slept | Guilt-born Excess; Regret was there . . R III 14; Indifference with his idiot stare, | And Sympathy with anxious air R VI 26; And now, Ennui, what ails thee, weary maid Hd Concl. Am ausgeprägtesten sind die Per-

[1]) Dieses und die folgenden Beispiele aus R lassen sich auch als Setzung eines Abstraktums für ein Konkretum betrachten (s. d.), da hier zugleich Eigenschaften bestimmter Personen abstrahiert sind, z. B. Regret = der Reumütige.

sonifikationen von Valour und Bigotry Vr II 27 ff. als Ritter und Mönch, und von Ambition Vr II 40 ff.; und namentlich bei diesen Allegorien ist der Einfluß Spensers unverkennbar (der schon auf die ähnlichen Personifikationen in Joan II, IX wirkte).

Metonymie.

Bei der Metonymie stehen die beiden vertauschten Begriffe nicht im Vergleichsverhältnis wie bei der Metapher, sondern in irgend einer andern Beziehung, die durch den nachdenkenden Verstand gefunden werden muß.

Scott verwendet Metonymie wie Synekdoche ziemlich häufig, ohne jedoch irgendwie originell zu sein. Zumeist handelt es sich um hergebrachte Fälle; nach klassizistischer Art sind Setzungen abstrakter Ausdrücke an Stelle von konkreten, die wir in den späteren Epen, namentlich in R finden.

a) Vertauschung auf Grund räumlicher Koexistenz. — Es steht dabei:

1. Ort für Bewohner, z. B.: Lothian heard Lm III 29; Chester and Rippon saw M II 14; Rome = kath. Kirche M II 31 u. ö.; für Raffael steht sein Geburtsort Urbino R IV 3.

2. Gefäß für Inhalt. Vor allem heart = Gedanken M VI 37, Ll IV 21, Li I 7; = Sinn Ll I 21; = Mut Li VI 23; heartless = mutlos Ll IV 28; ferner z. B.: my veins are cold Lm II 30; day = Tagesarbeit R III 27.

3. Stoff für daraus Verfertigtes: steel = Schwert Ll V 10 u. ö.; = Sporn Ll V 18.

4. Äußeres Zeichen für Bezeichnetes, z. B.: red = blutig Lm I 30; Lincoln green = Stoff Ll IV 16. Wappen für Person, Geschlecht: bloody heart, Bleeding Heart = Douglasgeschlecht M VI 2, Ll II 29. 30; blanche lion = Howard Lm IV 30; pine = Clan Alpine Ll II 19 etc. Führer für Truppe: Stanley broke Lennox and Argyle

M VI 27. Ähnlich: hunter's bow = Jagd Li III 12; chisel = Bildhauer Ll I 18; book, pensil = Lesen, Zeichnen R I 29; Flodden had been Bannockbourne M VI 20. — Nicht selten tritt hierbei ein Konkretum für ein Abstraktum ein, z. B.: harp, lyre = Poesie, Musik Ll Einl., Schluß u. ö.; sword = Gewalt Lm IV 10; = Krieg Ll III 21; als Sinnbild des Krieges dient das versengte und blutige Fiery Cross Ll III 8 ff.; crosier = Kirche M II 31, R I 13; crown = Königtum R I 13.

5. Begriff für äußeres Zeichen, wobei ein Abstraktum für ein Konkretum eintritt[1]), z. B.: war = Heer Ll VI 15, Li VI 30; mirth = fröhliches Lied Li I Einl.; guilt = Schuldiger R I 10. — Hier zu erwähnen ist das Eintreten einer Eigenschaft für die Person (Gerber II. p. 60 ff.), eines Zu- und Umstandes in Form eines substantivischen Abstraktums für den Gegenstand selbst (vgl. Dyboski p. 265: Hypostasierung). — Bei Scott z. B.: his wandering toil = toilsome wandering Lm III Schluß; the round of Scotland's diadem M IV 8; the might of Douglas there was seen = the mighty D. Li IV 19; besonders gern ist pride so gebraucht: the King's vindictive pride | Boasts . . = the proud vindictive K. Ll II 28 u. ö.; Courtenay's pride, and Percy's fame = proud C., and famous P. Li VI 25; oft auch care, z. B.: their care assign'd Lm V 18, M V 6.

b) Vertauschung auf Grund kausalen Zusammenhanges.

1. Ursache statt Wirkung, z. B.: eye = Blick Lm V 10 u. ö.; tongue = Sprache, Stimme Lm IV 18 u. ö.: night = Dunkelheit Lm II 22 etc.

2. Wirkung statt Ursache, z. B.: voices ran Lm II

[1]) Nicht immer freilich ist, wie Gerber (II, p. 60) betont, die Setzung abstractum pro concreto zugleich eine Metonymie, nicht z. B. in Fällen, wo der Sprachgebrauch nur ein Abstraktum als Kollektivum verwendet: age and infancy can tell = alt und jung R I 20; Childhood and womanhood and age R I 29.

22, 31; midnight terrors = Geister M IV 22; mehrfach shade für das den Schatten Bewirkende, z. B.: in Durham's gothic shade M II 14.

Synekdoche.

Bei der Synekdoche handelt es sich um eine Vertauschung zweier Begriffe, die quantitativ verschieden sind, wobei also ein Teil für das Ganze, ein engerer Begriff für einen weiteren steht, oder umgekehrt.

Auch hier verwendet Scott zumeist gebräuchliche Beispiele. In der Regel finden wir:

a) pars pro toto, z. B.: note = Lied Lm VI 23, M II 13; sail = Schiff Lm VI 21; wave = Fluß, Wasser M VI 31; page = Dichtung M VI 12; = Buch Ll III 6; gern spear = Krieger Lm II 33, M I 20 u. ö. — Oft Körperteile für Personen: better hearts . . never rode Lm IV 13; ähnlich M VI 29, Ll VI 10 u. ö.; hand Lm V 9, M II 6 u. ö.; eye M II 2, IV 13 u. ö.; ear Lm Einl. 25, 59, M I 13; head of age M Envoy; tongue Lm IV 34, Ll II 6, III 6; breast R II 19; my grey hairs must . . descend | To my grave R IV 19 (< Genesis XLII 38). — So steht ferner ein bestimmter Zeitabschnitt für eine längere oder unbestimmte Periode: hour = Zeit Ll I 25; day = Leben Ll IV 22; = Zeit Lm IV 34, V 7 u. ö.

Hierher kann man auch rechnen die Einsetzung einer bestimmten für eine große oder unbestimmte Zahl. Bei Scott fast immer dekadische Zahlen, vor allem 100, z. B.: A hundred steeds Lm I 5, Ll I 3 u. ö.; 1000: M II 13, IV 28, Ll II 30, Li I 8; 10000: R I 13, III 21, Li VI 22. In Lm und M nach Art der Volksballade zuweilen auch andere Zahlen, so 30: Lm I 5; 40: M I 4; 10 und 29: Lm I 3ff. (Wie Staake p. 63 Anm. wohl mit Recht annimmt, wählt Scott an dieser Stelle statt der Balladenzahl 24 die Zahl 29 wegen der Alliteration: Nine-and-twenty knights . . .)

Weit seltener steht b) totum pro parte, z. B. gray auf ganze Personen angewendet, statt nur auf das Haar: gray warriors Lm I 19; ähnlich Ll II 1, Li I 3 u. ö. Als Setzung eines allgemeinen Ausdrucks für einen besonderen: toil-drops, drops of toil = Schweiß Lm II 18, Li V 20; bitter drops = Tränen Ll II 33 etc.

Hiermit berührt sich die Umschreibung. Diese tritt ein für „Gott" in Beteuerungen, z. B.: By him whom demons fear Ll IV 13; ähnlich Ll IV 28, V 16; wie überhaupt für übernatürliche Dinge: those thou may'st not look upon Lm II 21; the art that none may name Lm I 11; ferner in Euphemismen für Tod und Sterben: endless sleep Ll III 8; my rival fair | A saint in heaven should be M II 29; ähnlich: Have . . given them light to set their hoods = die Häuser in Brand gesteckt M I 19. Sonstige Umschreibungen, z. B.: The bar that arms the charger's heel = Hufeisen M V 6; monarch of the wood = Löwe M II 6; = Hirsch Ll I 12; the kind nurse of men = Schlaf Ll VI 1; Him of Tarsus = Paulus R IV 3.

Vorgänger. Die Klassizisten bringen eine Überfülle von Tropen: Blackmore hat vor allem allegorische Personifikationen stark ausgeprägt, so in Arth. I Persecution, Horror, Envy, Nature, Chaos etc. Bei Glover treten Metaphern und Metonymien mehr hervor: Greece is our general mother Leon. I 63; Abstrakt. für Konkret.: Down flows the manly sorrow = Tränen 369; Grief heard the voice of Virtue 356 etc. Alle Arten von Tropen sind namentlich zahlreich bei Pope, dem Hauptvertreter der Klassizisten. Metapher: blushing berries Past. III 74; pearls = Regentropfen Past. IV 31 etc. Personifikation: In brazen bonds shall barbarous Discord dwell; | Gigantic Pride, pale Terror, gloomy Care, | And mad Ambition shall attend her there Winds. For. 414. Metonymie: slender reed = Flöte Past. I 11; als Abstrakt. für Konkret.: the leaden death = Kugel Winds. For. 132. Umschreibung: from the Pleiads fruitful show'rs descend = es regnet Past. I 102; Ceres' gifts = Ähren Winds. For. 39;

scaly breed = Fische 139. — Ossian ist im Gebrauch der Tropen weit sparsamer (Drechsler p. 67ff.). Die Metapher ist verhältnismäßig selten, z. B.: His eyes were rolling stars. His soul was a stream of light. Als Synekdoche nur spear = Krieger. Allegorische Personifikation fehlt, dagegen sind Naturerscheinungen in großem Umfange personifiziert (Drechsler pp. 22, 40ff.). — Die einfache Diktion der Volksballade kennt keine Personifikation und gebraucht im übrigen fast nur die bildlichen Ausdrücke der täglichen Umgangssprache, die meist gar nicht mehr als Bilder empfunden werden, z. B.: heart = Mut, Sinn, Mensch; spear = Krieger; crown = Herrschaft etc. Sehr selten kühner: I saw the new moone | Wi' the auld moone in hir arme (Spence). Umschreibung: For hys love, that syttes yn trone (Otterbourne). — So finden wir auch in Coleridges raffiniert schlichter Sprache nicht viele, aber wirksame Tropen verwendet: Personifikation des Sturmwindes Anc. Mar. 41ff.; der Nachtmahr Life-in-Death 193ff.: des Meeres 415ff. Metapher: star-dogged Moon Anc. Mar. 212; A spring of love gusht from my heart 284; Christabel wird genannt dove und gentle bird Christ. 532. Synekdoche: whispering tongues can poison truth Christ. 409; Umschreibung: He, who on the cross did groan 389. — Zahlreicher sind dagegen wieder Tropen bei Southey; Metapher: Pity's crystal gem = Träne Joan I 28; the fountains of her eyes were open'd Thal. I 7; allegorische Personifikation namentlich in Joan II und IX (Cruelty, Remorse, Grief, Despair etc.); Metonymie: nut-brown bowl = Becher gefüllt mit nußbraunem Bier Joan II 471 etc.

II. Mittel des Nachdrucks.

Sie sind vorwiegend volkstümlicher Sprache eigen, die mehr durch Nachdruck als durch Anschaulichkeit zu wirken pflegt. Bei Scott sind die Mittel des Nachdrucks zwar nicht so verschiedenartig wie die der Anschaulichkeit, aber doch für seinen Stil keineswegs weniger wichtig, da er sie in außerordentlich großem Umfange gebraucht.

Hyperbel.

Obwohl sich die Hyperbel auch als Tropus auffassen läßt: eine „quantitative Übertreibung" (Drechsler p. 69), die sich als solche unmittelbar an die Synekdoche anschließt, so werden wir sie doch besser zu den Mitteln des Nachdrucks rechnen, da sie weniger veranschaulichen als steigern soll, und zu diesem Zweck ein möglichst starker Ausdruck gewählt ist (vgl. Gerber II, p. 258ff.).

Die Klassizisten gebrauchen sie gelegentlich, so in der Schilderung von Persecution: Her Feverish Thirst drinks down a Sea of Blood, Arth. I.; und Ossian hat sie häufig (Drechsler p. 69). Namentlich liebt die Volksballade Hyperbeln jeder Art, so in Vergleichen: das Blut spritzt wie Hagel oder Regen; ferner als Übertreibungen der Pracht bei Hofe, der Heereszahlen, der Verluste (Chevy Chace, Otterbourne). Dagegen sind eigentliche Hyperbeln selten bei Coleridge und Southey.

Scott ist sparsam im Gebrauch der Hyperbel. Hyperbolischen Charakter tragen bereits viele Vergleiche: Tränen fallen wie Regen („Tränenhyperbel"), Pfeile dicht wie Hagel usw., wie auch nicht selten die Setzung bestimmter Zahlen für unbestimmte (s. S. 108). Im übrigen wird namentlich die Menge des vergossenen Blutes seit jeher hyperbolisch dargestellt („Bluthyperbel"); bei Scott z. B.: When Mathouseburn to Melrose ran, | All purple with their blood Lm I 10; ähnlich Lm IV 26, M VI 30, R IV 6.

Das einfachste und zugleich wirksamste Mittel des Nachdrucks ist die

Wiederholung.

(Vorgänger s. S. 117 ff.) In ihrer sehr reichen Verwendung folgt Sott durchaus der Balladentradition, um so mehr als die volkstümlichen Formen der Wiederholung bei ihm weit überwiegen. In einzelnen Punkten, z. B. im häufigen Gebrauch der Anapher, rückt er freilich als Kunstdichter schon in Lm von der Volksballade ab. — Wir finden Wiederholungen bei Scott in vielerlei Gestalt:

a) Wiederholung von Lauten: Alliteration.[1])

In dem kraftvollen Stile Scotts spielt die Alliteration eine außerordentlich wichtige Rolle. Während er, namentlich bei formelhafter Verwendung, durchaus der Balladentradition folgt, geht er doch zugleich in ihrem Gebrauch zu Schmuck, Emphase und Lautmalerei weit über sie hinaus.

1. Verwendung der Alliteration.

(Vgl. Dyboski p. 350.) Wir haben es bei Scott sehr häufig zu tun mit α) formelhaften Verbindungen, die zum größten Teil schon sehr alt sind, und die Scott in reicher Fülle in den Volksballaden vorfand, z. B. synonym: banks and braes, bended bow, bill and bow, blood and brand, fair and free, hawk and hound, heart and hand, life and limb, lord and lady, me and mine, moss and moor, rich and rare, stock and stone; antithetisch: dale and down, friend or foe, from head to heal, heaven and hell, from top to toe, weal or woe.

β) In loser Form schmückend und emphatisch. Es läßt sich hierbei gelegentlicher Schmuck nicht scharf von bewußt emphatischer Urgierung sondern. Einige Beispiele: Rock, wood, and river rang around Lm III 26; Bothwell bank is blooming fair M V 14; More mercy for a foe would feel Ll II 14; Some sate some stood, some slowly strayed Ll III 3; Let Albin bind her bonnet blue R V 13; every sister sought her separate cell Li V 1. Deutlich zeigt sich die emphatische Urgierung in Fällen wie:

[1]) Über die Alliteration bei Scott und seinen Zeitgenossen existieren bereits mehrere Sonderabhandlungen: G. Opitz, Die stabreimenden Wortverbindungen in den Dichtungen Walter Scotts. Diss. Breslau, Trebnitz 1893. — M. Zeuner, Die Alliteration bei neuenglischen Dichtern. Diss. Halle 1880. (Berücksichtigt sind darin Burns, Scott, Moore, Byron.) — K. Seitz, Zur Alliteration im Neuenglischen. Progr. des städt. Realprogymnasiums zu Itzehoe 1883 und 84. — Vgl. ferner: B. Fehr, Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen. Basel. Diss. Zossen 1900, worin auch die Parallelen bei Scott verzeichnet sind.

Despite those titles, power, and pelf Lm VI 1: Prince, prelate, potentate, and peer M V 26; Fantastic, fickle, fierce, and vain Ll V 30; famed so far | In foreign fields for feats of war R I 11; deep design and daring deed Li III 27.

γ) Onomatopoetisch — lautmalend, z. B.: w malt zuweilen Düsteres und Unheimliches: Woe waits on thine array; | If war thou wilt, of woman fair, | Her witching wiles and wanton snare, | James Stuart, doubly warned, beware M IV 17; scherzhaft so gebraucht: Weird women we! Ll I 30. Vereint mit s malt es sanftes Wehen und Wogen: Waved in the westwind's summer sighs Ll I 11; with whispering sound and slow Ll I 17; st veranschaulicht Stolpern, Zögern: slow he stalked with stealthy pace R III 4 (vgl.: O'er heaps of ruins stalked the stately hind Winds. For. 70; Stumbling on the unsteady ground Christ. 590); l malt das Liebliche, aber auch Kraftlose: So lone a lake Ll VI 15; a laggard in love M V 12 etc.

Zuweilen finden wir Alliteration nur fürs Auge z. B.: wrath and woe Ll III 9; wreck and woe R II 11; woe to the wretch Ll III 10; sure a soldier . . R I 11.

2. Anordnung der Alliteration.

In der Mehrzahl der Fälle alliteriert nur 1 Konsonant, und zwar meist nur in 2 Wörtern aa, z. B.: The way was long, the wind was cold Lm Einl. 1; seltener in 3 Wörtern: Blue Bonnets o'er the Border M V 17; oder in noch mehr Wörtern: Woe came with war, and want with woe R V 18. Zuweilen auch derselbe Laut eine längere Strecke hindurch herrschend, z. B. Lm I $25_{1\,\text{ff.}}$; M IV $17_{10\,\text{ff.}}$; Ll III $13_{5\,\text{ff.}}$ — Seltener haben wir 2 Stäbe. Zumeist in der Form aa bb: In rapid round the baron bent Lm III 5; oft auch abab: The fatal sign of fire and sword Ll III 21; weit weniger abba: His martial step, his stately mien Ll IV 16. Dazu kommt nun eine große Zahl unregelmäßiger Fügungen. — (Über die Wahl der alliterierenden Wörter vgl. Opitz und Zeuner.)

b) Wiederholung der Wurzel und des Stammes.

In allen Epen häufig; oft formelhaft.

1. Grundwort mit Ableitung, oder Ableitungen desselben Stammes, z. B.: dame and damsel, fay . . fairy, isle and islet, choir and choral, lover . . beloved, pursuers and pursued, tower and town, tower and turret etc.

2. Als figura etymologica: name his name M VI 7; say . . thy say M I 22; It was a fearful sight to see M II 26 (vgl.: It was a hevy syght to se Chevy Chace); He sighed a sigh, and prayed a prayer Lm III 5 (vgl.: The ladye sighed a gentle sighe Sir Cauline); Sleep the sleep Ll I 31; Songs . . they sung Lm IV 18: Gifts he gave Hd I 3 etc.

c) Wiederholung von Wörtern und Sätzen.

1. Wg. von Wörtern an beliebiger Stelle,

am häufigsten in Lm, dann Abnahme, am wenigsten in R. Es handelt sich hier um einzelne Wörter, die nachdrücklich hervorgehoben werden sollen, z. B.: one moment wiederholt Lm I 20; twice wiederholt M II 24, III 17; If fight king James as well I trust, | That fight he will, and fight he must M VI 21; sublime but sad wiederholt Li IV 1 ff. usw. — Ein Ausdruck einer Person wird von einer andern aufgenommen, entsetzt oder trotzig: The happy path of my return. The happy path! Ll IV 16; ähnlich Lm III 19_1; R II 19_{19}. — Wg. in Form einer Selbstverbesserung: Thousand pavilions . . A thousand did I say? . . Thousands on thousands there were seen M IV 25; a victim . . A willing victim Ll V 26.

2. Wg. von Wörtern in unmittelbarer Folge: Epizeuxis.

Sehr häufig α) in erregten Reden, namentlich in Ausrufen, z. B.: Ride out, ride out . .! Mount, mount . .! Lm III 27; Horse! horse! M VI 15; away! away! Ll III 21; down, down Ll VI 17; he dies! he dies! R V 29; Enough,

enough Li IV 22. In Schlachtrufen: A Home! a Home! Lm V 4; Marmion! Marmion! M VI 24; The Bruce! the Bruce! Li V 29. — Mit Dazwischensetzung der Anrede, z. B.: Ride, Alton, ride Lm III 27; Room, lordlings, room M I 12; Come, Ellen, come! Ll VI 25 etc. — Sehr oft auch

β) formelhaft, z. B.: hand to hand, heart to heart, from shore to shore; o'er and o'er, round and round, through and through; blow on blow, thoughts on thoughts; one by one, side by side; troop after troop; hap what hap etc.

Wiederholungen von Wörtern an bestimmten, bedeutenden Stellen des Satzes oder Verses bewirken nicht nur stärkeren Nachdruck, sondern sind gleichzeitig als ausschmückende Elemente zu betrachten, so vor allem die

3. Wg. am Anfang: Anapher.

Die Anapher ist eine Figur pathetischer Sprache, daher vor allem zu finden in feierlichen Reden und in besonders lebhaften Schilderungen, seltener dagegen in ruhigem Bericht. Sie erscheint am häufigsten und reichsten ausgebildet in Lm und Ll.

α) Einzelne, betonte Wörter anaphorisch wiederholt, z. B.: Nine and twenty 3mal Lm I 3; Now 7mal Lm V Schluß; And thus 3mal M V 10; A moment 3mal Ll I 12; So still 3mal Ll II 4; 'Tis Edmund's 3mal R VI 3. Etwas variiert Li V 13. Als Frage: Why . . 5mal Lm II 26. Ineinander greifend: To know . ., For me . ., To know . . For me . . Ll V 28.

β) Ganze Sätze anaphorisch, z. B.: I cite you 3mal M V 26; It rests with me 2mal Ll IV 31: Free be they flung 2mal Ll V 5; Yes, sweep they on 2mal Li I 17; auf einen ganzen Vers ausgedehnt: Merrily, merrily bounds (goes) the bark Li IV 7ff.; ähnlich Ll IV 12ff. — Als Imperative: Speed, Malise, speed! Ll III 12ff.; Wake, Maid of Lorn! Li I 1ff.

γ) Partikeln anaphorisch[1]), z. B.: From 4mal Lm I 14, M IV 26; Of 6mal Lm IV Schluß; Though 3mal M VI 34; When 3mal Lm I 30, II 1, 28. Sehr gut schildert das 4mal wiederholte and Lm III 19 gleichzeitig die kindliche Redeweise und die atemlose Erregung des gefangenen Jungen.

4. Wg. am Schluß: Epiphora.

Sehr selten, z. B.: Is Wilton there 2mal M VI 28; gutes Beispiel Ll III 9ff., wo in der Verfluchung das dumpfe woe mehrfach am Schluß der Verse wie ein schauriges Echo wiederkehrt. Sonst nur als Refrain (s. S. 72 Anm.)

5. Wg. ganzer Sätze

(soweit sie nicht bereits unter Anapher β und Epiphora zu erwähnen war), z. B.: Such was (is) the custom of Branksome Hall 2mal Lm I 5, 7: a (the) heavy sound that moans the . . turrets round 2mal Lm I 12; His . . Queen . . who . . lonely sat, and wept the weary hour M V 10; the queen sits lone . . And weeps the weary day M V 11; I bless thee, and thou shalt be blessed 2mal Li II 31, 32 (< Genesis XII 2).

d) Wiederholung des Sinnes.

1. Tautologische Nebeneinanderstellungen. Scott liebt es, in der Art der Volksballade gleichbedeutende oder fast gleichbedeutende Worte nebeneinander zu stellen. z. B.: whole man and sound Lm III 23; conscience clear and void of wrong M I 26; prison harsh and rude M III 17; ready boune Ll IV 3. Formelhaft: by word and by spell Lm I 1; far and wide Ll V 4 u. ö.; wide and far Lm IV 3; dead and still R VI 27; past and o'er Lm II 15, Ll II 29; past and gone M IV 24; changed and gone Ll I 34; bright and sheen M V 10 etc. Besonders gern natürlich in

[1]) Diese Beispiele lassen sich auch als Polysyndeta auffassen (s. S. 122).

alliterierenden Verbindungen, z. B.: to have and hold Lm IV 11; sing and say Lm IV 34, M I 21; dead and dim Lm IV 35; rent and riven R II 7; watch and ward Ll V 12; rough and rugged Li V 16; shelter and shield Li II 15 etc. — Gern wird high tautologisch hinzugefügt, z. B.: bold and high Lm VI 7; full and high M I 13; proud and high Li I 2; mit Alliteration: hot and high Lm VI 7; high and haughty M VI 19 etc. — Anzuführen sind hier auch einige Beispiele für

2. Fülle des Ausdrucks („rhetorischer Pleonasmus", Gerber II, p. 238), wobei der betreffende Begriff nicht nur eindringlicher, sondern gleichzeitig auch anschaulicher dargestellt wird. Hierher gehören Häufungen von Vergleichen, z. B.: Ll III 16, V 16; ferner Beispiele wie: Spare not to spur, nor stint to ride Lm I 22; one moment—and no more Lm I 20; Tradition, legend, tune, and song M VI 34; nor skiff nor shallop, boat nor barge Ll IV 3; I plight mine honour, oath, and word Ll V 13.

An solche Wiederholungen des Sinnes schließt sich das 3. sinnverstärkende (urgierende) Adjektiv (vgl. S. 89).

Vorgänger. Bei den Klassizisten spielen Wiederholungen keine große Rolle; am meisten bietet ihrer noch Pope in seinen Pastoraldichtungen. Alliteration: See Pan with flocks, with fruits Pomona crown'd Winds. For. 37; In brazen bonds shall barbarous Discord dwell 414.[1]) Zahlreich verwendet ist bei ihm die Anapher, die dem klassizistischen Pathos entspricht, z. B.: Here 4 mal Winds. For. 11 ff.; Go, gentle gales 5 mal Past. III 17 ff.; Resound, ye hills 6 mal

[1]) Von ängstlichem Vermeiden der All. bei den Klassizisten, wie es Drechsler (p. 37) behauptet, kann also namentlich für Pope keine Rede sein; das beweisen ferner Beispiele wie: The lonely lords of empty wilds and woods Winds. For. 48; Embrace my Love, and bind my brows with bays Past. II 38; ähnlich IV 5, 37, 47; And hissing fly the feathered fates below Jl. I 68; ähnlich 99, 144, 152, 182 u. ö. — Auch Glover verschmäht nicht gelegentliche All., z. B. Leon. I 18, 20, 26, 50, 62 u. ö.

III 57 ff. In geringerem Maße finden wir daneben gelegentlich Epizeuxis: Come, Delia, come Past. III 48; Epiphora: Fair Daphne's dead Past. IV 36 ff.; und Wiederaufnahme: Pursued her flight, her flight increased his fire Winds. For. 184. — Äußerst wichtig dagegen sind Wiederholungen für Ossian (vgl. Drechsler p. 70). Alliteration z. B.: Meteors roll around the maid etc. (Drechsler p. 38). Anapher: Here 4 mal (p. 71): Wg. ganzer Sätze: Unhappy is the hand of Cuchullin 3 mal (p. 72); Wg. des Begriffes: The mountains trembled as he moved. The hills shook at his step (p. 74). — Auch in der Volksballade sind, deren nachdrücklicher Diktion entsprechend, die Wiederholungen eins der wichtigsten Stilmittel. Hier finden wir, im Gegensatz zu den Klassizisten, nur die kunstlosen, einfachsten Arten der Wiederholung, zumeist in formelhafter Weise. In größtem Umfange ist so verwendet die Alliteration: dougheti Doglas; myghtye meany; Bomen bickarte uppone the bent; byll and brande; hart nar hande etc. (Chevy Chace). Wg. der Wurzel und des Stammes ist maßvoll verwendet, z. B.: to laugh a laugh (Cauline, Spence); a . . syght to see (Chevy Chace); sehr zahlreich Epizeuxis: Mak hast, mak hast; Late late; I feir, I feir (Spence) etc.; sehr sparsam dagegen ist die Anapher gebraucht, die stets einen gewissen rhetorischen Schwung voraussetzt, der der Volkssprache meist fehlt. Vor allem finden wir oft formelhafte Wiederholung ganzer Sätze; nicht nur Flickverse kehren beständig wieder, z. B.: For soth as I yow saye (Otterbourne); It was the mor pitte (Chevy Chace); sondern auch direkte Reden werden fast immer wörtlich wiederholt. Sehr beliebt ist endlich auch Wg. des Sinnes, sowohl in tautologischen Nebeneinanderstellungen: past, dead and gone; ever and eye etc., als in Form des sinnverstärkenden Adjektivs (s. S. 86). — Coleridge folgt durchaus der Volksballade in reichem Gebrauch der Alliteration und aller Arten der Wiederholung, die er mit höchster Kunst verwendet (vgl. die eingehende Betrachtung von Eichler pp. 11, 14 ff., 32, 39). Allit. z. B.: the fair breeze blew, the white foam flew, | The

furrow streamed off free Anc. Mar. 103; shine and shower Christ. 11; Peak and pine 205; figura etymologica: living life Anc. Mar. 395; sights to see Christ. 456; Epizeuxis, höchst wirksam: Alone, alone, all, all alone, | Alone on a wide, wide sea Anc. Mar. 232; nicht so oft Anapher: I look'd 3mal Anc. Mar. 240ff.; now 5mal Christ. 169ff. Sehr oft ganze Sätze wiederholt: The Wedding-Guest here (he) beat his breast Anc. Mar. 31, 37; 19ff. ist wiederholt 39ff.; her voice was faint and sweet Christ. 72, 77; 135ff. wird wiederholt 143ff. etc. — Bei Southey endlich spielen in Joan die Wiederholungen keine Rolle, dagegen verwendet er sie in Thal. in großem Umfange. Alliteration, z. B.: the brown beard curl'd close Thal. I 13; The palace of his pride 27; Anapher: Here 3mal I 12; For this 3mal 21; Epizeuxis: Alas, alas I 19; Me too, me too 47; einzelne Wörter: Hodeirah's wife beloved. Alas, the wife beloved . . etc. Thal. I 3, wiederholt I 16. Vor allem oft wörtliche Wiederholung ganzer Sätze, z. B.: How beautiful is night! 2mal Thal. I 1; und begriffliche Parallelwiederholungen nach alttestamentlicher Art, z. B.: I knew not that there liv'd thy father's foe . . I did not think there liv'd Hodeirah's enemy I 8.

Neben diesem wichtigsten Mittel des Nachdrucks treten die übrigen sehr zurück und können knapper behandelt werden.

Parallelismus.

Parallele Fügungen entstehen vielfach durch Wiederholungen, namentlich durch Anaphern: daher finden wir auch dort schon zahlreiche Beispiele dafür.

Unter den Klassizisten schwelgt namentlich Pope in geistreichen Antithesen, z. B.: But while the subject starv'd, the beast was fed Winds. For. 60: Fond of the Pow'r, but fonder of the Prize Jl. I 156 etc. Bei Ossian spielen Parallelwiederholungen nach hebräischem Muster (Drechsler p. 74ff.) eine sehr große Rolle (s. Wiederholungen), während in den Volksballaden parallele Fügungen nur selten als be-

absichtigtes Stilmittel erscheinen. Bei Coleridge finden wir eine Fülle paralleler Halbverse, z. B.: It raised my hair, it fanned my cheek Anc. Mar. 456; this mark of my shame, this seal of my sorrow Christ 270 etc.; auch ganze Parallelverse: Swiftly, swiftly flew the ship, | Sweetly, sweetly blew the breeze Anc. Mar. 460ff.; Her stately neck and arms were bare; | Her blue-veined feet unsandal'd were Christ. 62ff. etc. Für Southeys Thal. war auf die zahlreichen Parallelwiederholungen biblischer Art bereits hingewiesen (s. S. 119); auch Parallelismen ohne Begriffswiederholung verwendet er dort sehr häufig, z. B.: Many and brave were her sons, | Her daughters were many and fair Thal. I 18.

Den Parallelismus von Frage und Antwort, den Coleridge mehrfach bietet (z. B.: Is the night chilly and dark? The night is chilly, but not dark Christ. 14ff.; What sees she there? There she sees . . 57ff.) und Southey nachahmt (z. B.: Who at this untimely hour | Wanders o'er the desert sands! . . They at this untimely hour | Wander o'er the desert sands Thal. I 2), finden wir dann auch bei Scott: Why watch these warriors . . They watch. to hear . . Lm I 6; auf die Parallelfragen: Why does she stop and look often around . . And why does she pat the shaggy bloodhound . . Why is not the watchman's bugle blown? Lm II 26 erfolgen Lm II 27 parallele Antworten. — Oft erscheinen

a) parallele Halbverse,

die gern durch Alliteration fester verknüpft sind; am häufigsten in Lm.

1. Synonym, z. B.: The way was long, the wind was cold Lm Einl 1; no hand was moved, no word was said M II 32; So lone a lake, so sweet a strand Ll VI 15 etc. Für 2 Verse durchgeführt, z. B.: The air was mild, the wind was calm, | The stream was smooth, the dew was balm Lm III 24. — In chiastischer Stellung: The camp their home, their law the sword Lm IV 18; As warm each hand,

each brow as gay Ll I 33; He saw his face, his voice he heard R IV 27 etc. — Seltener

2. antithetisch, z. B.: Laugh those that can, weep those that may M V 17; Who basely live? — who bravely died? Ll VI 13; With nought to win, yet all to lose R I 12. — In chiastischer Stellung, z. B.: Frenzy for joy, for grief despair M III 17; To tame his foes, his friends to aid Ll II 37. — Nicht so häufig sind

b) parallele Ganzverse.

1. Synonym. Neben den Parallelfragen und -antworten Lm I 6, II 26ff. (s. S. 120) seien hier ferner erwähnt: Earl Morton was lord of that valley fair, | The Beattisons were his vassals there. | The earl was gentle and mild of mood, | The vassals were warlike, and fierce, and rude Lm IV 10; ähnlich M II $28_{7ff.}$, Ll III 11, IV 1, R I 17, Li Einl. 19ff. In chiastischer Stellung, z. B.: Wrong hath he had from slanderous tongue, | I, from his rebel kinsmen, wrong Ll VI 27. — Seltener

2. antithetisch, z. B.: In peace . ., In war . ., In halls . ., In hamlets . . Lm III 2; in chiastischer Stellung: So brilliant was the landward view, | The ocean so serene Li IV 13.

In einigen Fällen finden wir Parallelverse an mehrere aufzählende Worte angeknüpft, z. B.: Fantastic, fickle, fierce, and vain? | Vain as the leaf . ., And fickle as . ., Fantastic as . ., And fierce as . . Ll V 30; ähnlich M I $28_{17ff.}$, R I $22_{6ff.}$

Aufzählung.

In Blackmores Arth. finden wir langatmige Aufzählungen der kämpfenden Völker und Helden (VI, VIII, IX); ähnlich in Glovers Leon. IV, schematischer in Popes Winds. For. 142ff., 340ff., 408ff. Ossian liebt es, die Könige und Barden aufzuzählen (Drechsler p. 76ff.), wie auch die Balladen (z. B. Chevy Chace, Otterbourne) die Namen der ge-

fallenen Krieger nennen. Bei Coleridge fehlen zwar kleinere Aufzählungen nicht völlig, sind jedoch ohne stilistische Bedeutung, während Southey in Joan VII eine Aufzählung der französischen und englischen Heerführer, in Thal. I 21, 27 der Herrlichkeiten des Königspalastes gibt.

Bei Scott ist die Aufzählung ohne größere Bedeutung, obwohl recht häufig. Auch hierbei gern alliterierende Worte gewählt.

Sie ist meist von der Form a, b, (c) . . + x, z. B.: Jedwood, Esk, and Teviotdale Lm IV 28; Danger, long travel, want, or woe M I 28; Green, sanguine, purple, red, and blue M IV 28 etc.; seltener a + b, c + d, (e + f) . ., z. B.: isle and islet, strait and bay Lm VI 21; To tower and town, to down and dale M VI 34; Mountain and meadow, moss and moor Ll I 5. — Ferner als Polysyndeton: a + b + c + . . x (vgl. Anapher γ S. 116). Meist durch and verbunden, z. B.: man and horse, and bow and spear Lm IV 13; 6 mal and Ll VI 17; durch or: 4 mal M I 20; 5 mal Ll I 19; durch by: 7 mal M V 26 etc. — Als Asyndeton: a, b, c, d . .; zuweilen an besonders lebhaften Stellen, z. B.: Above, beneath, without, within Lm VI 6; M I 27_{16}. — Kunstmäßiger ist steigernde Aufzählung, die zuweilen vorkommt, z. B.: in action, word, or eye Ll II 27; umgekehrt Lm V 18_{15}; auch M V $20_{7ff.}$; und variierte Aufzählung, z. B.: Hochzeitsmahl Lm VI 6; schottisches Heer Li VI $4_{26ff.}$; Soldaten Ll VI 3. — Aufzählung klangvoller Eigennamen nach Balladenart finden wir z. B. Li VI 27.

Zusammenfassung.

Wir sehen, daß Scott der Ausbilder des eigentlichen Balladenepos (historischer Art) ist, indem er, über Coleridges bahnbrechende Ansätze hinausgehend, zur Darstellung eines großen mittelalterlichen Zeit- und Sittengemäldes fortschreitet.

Als charakteristische Züge dieses neuen Epos lassen sich bezeichnen:

Personen: oft gemischte Charaktere, zuweilen (Lm, M) Mischung der ernsten mit humoristischen Figuren. Große Buntheit der Stände. Gern historische Persönlichkeiten eingeführt.

Begebenheiten: meist großer historischer Hintergrund, davor buntes Ritterleben mit Kampf, Liebe, seltsamen Geschehnissen.

Umgebung: sehr breite, detaillierte Schilderung der Umgebung in Sitten, Kleidung, Landschaft etc.

Auffassung: starke persönliche Mitempfindung, Nationalgefühl, selten tiefe Gedanken. Realistisches Schauen mit Streben nach historischer Echtheit.

Komposition: häufiger Situationswechsel, Verhüllungstechnik, epische Retardierungen, besonders durch Schilderungen und Lyrik.

Metrik: teilweise freier Bau der Senkungen (Lm. Bt, Hd), vielfach Wechsel der 4-taktigen Verse mit 3-taktigen, des Reimpaares mit anderen Stellungen, lose Gesätze.

Rhetorik: viel erregende Stilmittel: Frage, Ausruf, direkte Rede, überreicher Gebrauch von Archaismen und mittelalter-

lichen Fachausdrücken. — Die Mittel der Anschaulichkeit meist wenig originell; wichtiger sind die des Nachdrucks: mannigfache Wiederholungen, darunter sehr viel Alliteration.

Die Bezeichnung „Balladenepos" ist dadurch begründet, daß Scott bewußt auf den Spuren der Volksballade geht, und daß alle wichtigen Stilmittel dieser Quelle entstammen. Die Hauptpunkte, in denen er ihr folgt, sind: bei Personen und Begebenheiten werden auch niedere Personen und alltägliche Vorgänge berücksichtigt. Im einzelnen: Zweikämpfe, Pagenverkleidungen von Mädchen, Zaubereien. — Auffassung: starkes Hervortreten seiner Mitempfindung, Mangel an Reflexion und Tendenz, Humor. — Komposition: Beginn mit erregendem Moment, dramatische Bewegung. — Metrum: freier Bau der Senkungen in Lm, Bt, Hd und häufige Unebenheiten. — Rhetorik: stereotype und sinnverstärkende Adjektiva, die kurzen, einfachen Vergleiche; vor allem die Mittel des Nachdrucks: sehr viele Alliterationen und Wiederholungen; dazu einige wörtliche Entlehnungen.

Der Stil der Volksballade war schon vor ihm kunstmäßig verwendet worden durch Coleridge (im Anc. Mar. und Christ.), als dessen Nachahmer Scott beginnt, und dem er namentlich verdankt: Personen: Ladye mit Zauber, Guendolen < Geraldine, Allan-bane < Bracy. — Begebenheiten: Geistergespräch Lm I, heimliches Verlassen des Schlosses Lm II, nächtliche Frauenerscheinung Bt I. — Umgebung: unheimliche Stimmung, Geisterweben Lm I, Zauberblick Bt, Hd. — Auffassung: Freude am Geheimnisvollen. — Komposition: alter Mann als Erzähler (Lm), Situationsbilder, Verhüllungstechnik. — Vor allem entlehnt er Coleridge wesentliche Punkte der Metrik: Wechsel der 4-taktigen Verse mit kürzeren, der Reimpaare mit andern Stellungen, freie Gesätze; und der Rhetorik: hier namentlich Fragen, Ausrufe, Archaismen. Endlich einige wörtliche Entlehnungen.

Demgegenüber tritt der klassizistische Einfluß nur sehr wenig hervor. Er zeigt sich fast nur in der Rhetorik, so beim prägnanten Adjektiv, in dem nicht seltenen Gebrauch

von Tropen, besonders der Personifikation und der Setzung abstractum pro concreto. Im besonderen sehen wir den Einfluß Miltons auf Bertram R (< Par. Lost) und auf einige Bilder (< Allegro und Penseroso), den Spensers auf Michael Scott, auf die Spenserstanzen der Umrahmung und bei Personifikationen.

Nur gering ist auch der Einfluß Ossians, mit dem er Kampf mit Dämon (Hd), manche Züge der Landschaft (Li), ferner den malenden Genitiv teilt. (Dazu kommen einige Stilmittel, die beide mit der Volksballade gemeinsam haben: Frage, direkte Rede, Alliteration, Wiederholungen).

Ähnliches gilt von Southey, dessen Übereinstimmungen mit Scott wir meist auf die gemeinsamen Quellen beider zurückführen können (Magier aus Spenser; lose Rhythmen, Fragen, Ausrufe aus Coleridge).

Außerhalb der engeren Gattung sind für Scott vor allem wichtig die Schauderromane von Walpole, Lewis und der Radcliffe, die auch schon für Coleridges Christ. von Einfluß waren. Sie wirken auf Personen: Hervortreten von Mönchen, ferner Wirkung auf einzelne Charaktere. — Begebenheiten: Verführung einer Nonne, Bedrängung schutzloser Mädchen, ein Mann von zwei Mädchen geliebt, Kirchengericht M II, übernatürliche Erscheinungen und unheimliche Vorgänge. — Umgebung: Schlösser und Klöster, Ruinen, Gräber, unterirdische Gewölbe, Eulenruf, Mondschein, Zauberbuch, -spiegel. — Auffassung: Vorliebe für das Unheimliche. — Komposition: lyrische Einlagen. Mit der Radcliffe im besonderen teilt Scott rationalistische Deutung seltsamer Erscheinungen (M. Li), und Verhüllungstechnik (wie auch bei Coleridge).[1])

Von Dramatikern wirken auf Scott besonders Shakespeare: Puck > Gilpin Hornor, Falstaff > Friar John, Richard III. > Marmion und Wycliffe, Romeo und Julia-Motiv in Lm; und Goethe mit „Götz“: Georg > Knabe

[1]) Für Einzelheiten vgl. Freye, der aber recht äußerlich vorgeht und mir nur zur Ergänzung an den angegebenen Stellen diente.

in Lm, ferner Belagerung in Lm. (Vielleicht auch Einfluß von Goethes „Sänger" auf den alten Minstrel Lm, von Schillers Großinquisitor in „Don Karlos" auf den Abt M II, und von Franz Moor auf Oswald Wycliffe R.)

Nur kurz erwähnt seien endlich der Einfluß Chaucers auf Friar John, Wirt, Envoy in M; von Beatties „Minstrel": Hervortreten des Minstrels, eine wörtliche Entlehnung (Lm Introd.); und Leydens „Scenes of Infancy" (1803): Lob des Teviot, dieselbe Landschaft wie in Lm, mehrfach wörtliche Anklänge (z. B. Poetical Remains, ed. J. Morton, London 1819, p. 303 > Lm IV 9; p. 379 > Lm VI 2; p. 383 ff. > M IV 11; p. 384 > M V 1 ff.; p. 385_{14} > M V 32_{10}).

Originell ist Scott also vor allem in der Verwendung gemischter Charaktere, dem historischen Gepräge seiner Balladenepen, der breiten Umgebungsschilderung, der Schöpfung der eigentlichen Ritterromantik, dem historisch-realistischen Schauen, endlich formell, in der Weiterbildung des Metrums über Coleridge hinaus und wohl noch reicherer Verwendung von Archaismen.

Haben wir so die charakteristischen, allgemein gültigen Züge von Scotts Stil, die entlehnten sowohl wie die originellen, festgestellt, so sei zum Schluß eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Veränderungen zwischen den einzelnen Epen gegeben:

Personen und Begebenheiten übernatürlicher Art nur in Lm, Vr, Bt, Hd; die beiden letzten auch ohne geschichtlichen Hintergrund. Vr allein gestaltenarm.

Umgebung weniger breit geschildert in Vr, Bt, Hd. Schauplatz nicht Schottland, sondern Nordengland in R, Bt, Hd, Spanien in Vr. Neuzeit nur in R (z. T. in Vr).

Auffassung des Übernatürlichen naiv-balladenmäßig in Lm, Bt, Hd, nicht aber in den übrigen Epen. Humor nur in Lm, M (Bt).

Komposition in M und R deduktiver als sonst. Lyrische Einlagen zahlreich in Ll und R, wenig in Li.

Metrum: freier Bau der Senkungen sehr zahlreich in Lm, Bt, Hd, nur vereinzelt in M und Li, gar nicht in Vr, Ll und R. Kürzere Verse, besonders häufig in M, Bt und Li, fehlen fast völlig in Ll, gänzlich in R (und Vr); Versübergänge am zahlreichsten in den mittleren Epen. Reim allmählich sorgfältiger werdend, nach Bt wieder nachlässiger. Neben den Reimpaaren in Lm oft Kreuzreim, in M, Li, Bt, Hd viele Schweifreime, in Ll dagegen fast nur, in R nur Reimpaare; in Vr durchgängig Spenserstanzen.

Rhetorik: von den erregenden Stilmitteln treten in R (und noch mehr in Vr) die Archaismen zurück. — Die Mittel der Anschaulichkeit wachsen allmählich an Bedeutung bis zu R hin, dann wieder Umkehr. Von diesen ist der Vergleich am zahlreichsten in Ll (und Vr), anfangs volkstümlich kurz und einfach, später länger und reicher ausgeführt. In R (und Vr) namentlich tritt die Personifikation stärker hervor. Dort auch öfter abstractum pro concreto. — Die Mittel des Nachdrucks verlieren umgekehrt allmählich an Bedeutung bis zu R, danach aber wieder Zunahme.

Daraus ergibt sich also für die Entwicklung seines Stils, wobei wir von Vr absehen, das sich inhaltlich und formell weit abseits stellt: Scott steht am Anfang und am Ende seiner epischen Tätigkeit der Ballade am nächsten, kehrt also schließlich zu seinem Ausgangspunkt zurück, von dem er sich in der Mitte der Entwicklung, in R, am weitesten entfernt hatte. — Wir können, namentlich in formeller Beziehung, drei Entwicklungsstadien unterscheiden, die sich von beiden Seiten nach der Mitte zu symmetrisch abstufen:

1. In enger Nachahmung der Ballade beginnt Scott in Lm mit übernatürlichen Elementen, unregelmäßigem Metrum, und einfacher, rauher Sprache, und er kehrt zu diesem Ausgangspunkt im letzten Epos Hd zurück, wie auch schon in Bt (das freilich etwas mehr Versübergänge, bessere Reime und glattere Sprache hat).

2. M und Li (d. h. das zweite und das vorletzte Epos) tragen am meisten historischen Charakter und bilden in

etwas strengerem Metrum (fester Rhythmus, aber wechselnde Verslänge) und glatterer Sprache einen Übergang zur dritten Gruppe.

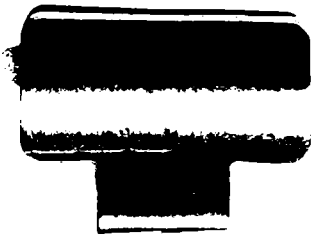
3. In der Mitte seiner Entwicklung schafft er Ll und R, deren historischer Hintergrund nicht so groß, deren Metrum regelmäßig und deren Sprache abgeschliffener ist. Die Mittel der Anschaulichkeit treten in dieser Gruppe am meisten hervor, während in den ersten Gruppen die des Nachdrucks allein die entscheidende Rolle spielten. Klassizistische Einflüsse finden wir vor allem in R, dessen Darstellung im allgemeinen weniger Wärme und Frische besitzt.

Scott bewegt sich also bis zu R hin in Richtung immer größerer Regelmäßigkeit und Strenge, und es dürfte dies vielleicht u. a. auf den Einfluß der Kritiker zurückzuführen sein, die ihn nach dieser Richtung drängten. Gerade die Wärme der Darstellung, die unbekümmerte, frische Lebendigkeit der Form, die kräftige Einfachheit der Sprache waren aber charakteristische Vorzüge seines Stils; mit ihrer Abnahme in R mußte auch der Erfolg ausbleiben. Scott, der dies wohl erkannte, kehrte daher nach R wieder zu freierer Behandlung des Stoffes wie der Form in Metrik und Diktion zurück, freilich ohne großen Erfolg, denn sein Stil besaß nun nicht mehr den Reiz der Neuheit, und der aufgehende Stern Byron überstrahlte den Ruhm Scotts, der um so heller auf dem Gebiete des Romans aufleuchten sollte.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07420 8201

Lebenslauf.

Am 15. März 1884 wurde ich, Paul Wilhelm Franke, evangelischer Konfession, als Sohn des Milchpächters, jetzigen Rentiers Wilhelm Franke und seiner Ehefrau Karoline, geb. Pohl, zu Berlin geboren. Meine erste Schulbildung erhielt ich auf der 102. Gemeindeschule zu Berlin; von dieser ging ich Ostern 1894 zur Luisenstädtischen Oberrealschule über, die ich Ostern 1903 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Seit dieser Zeit studierte ich neuere Philologie, vor allem Englisch und Französisch, daneben Deutsch und Philosophie, und zwar im Sommer-Semester 1904 in Freiburg i. B., während der übrigen Zeit in Berlin. Ich besuchte die Vorlesungen und Übungen folgender Herren Dozenten: Abelsdorff, Baist, Baumgarten, Brandl, Delmer, Ebeling, Ferrars, Gunkel, Haguenin, Harsley, Hartmann, Hecker, Helm, Herrmann, Kluge, Levy, Münch, Pariselle, Paulsen, Pfleiderer, Riehl, Roethe, Erich Schmidt, Spies, Stumpf, Thomas, Thurneysen, Tobler, v. Wilamowitz-Moellendorff. Je ein Semester gehörte ich den englischen Proseminaren in Freiburg und Berlin, zwei Semester dem englischen Seminar zu Berlin als ordentliches Mitglied an.

Am 7. November 1905 legte ich am Sophien-Realgymnasium zu Berlin die Ergänzungsprüfung im Lateinischen ab, der ich mich als Oberrealschüler zu unterziehen hatte. Die Promotionsprüfung bestand ich am 13. Mai 1909.

Allen meinen verehrten Lehrern spreche ich hiermit meinen herzlichsten Dank aus, besonders Herrn Prof. Dr. Brandl, der mir die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab und mich bei der Ausführung jederzeit bereitwilligst unterstützte.